



ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

Том I



АРТ-РОДНИК

От издательства

Основой для альбома «Орнамент всех времен и стилей», подготовленного издательством в двух томах, послужило издание «L'ORNEMENT POLYCHROME», выпущенное в Париже в 1888 году под редакцией Огюста Расинэ, который провел огромную работу, исследуя различные первоисточники, группируя многочисленные сюжеты разных стран, эпох и стилей в гармоничные и хорошо продуманные орнаментальные таблицы, отличающиеся строгой систематизацией.

Орнамент (ornamentum) в переводе с латинского значит – украшение и является узором, построенным на ритмичном чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов. Орнамент повсюду окружает нас в повседневной жизни. Он служит украшением зданий, сооружений, мебели, оружия, тканей и других предметов, относящихся к сфере декоративно-прикладного искусства, широко применяется в прикладной и книжной графике и плакате. Являясь связующим звеном между искусством и производством, он представляет собой одну из самых привычных, практичных и разнообразных форм художественного творчества.

Общие стилистические признаки орнаментального искусства определяются особенностями и традициями изобразительной культуры каждого народа, обладают определенной устойчивостью на протяжении нескольких исторических периодов и имеют ярко выраженный национальный характер. В основе многочисленных видов орнаментов чаще всего лежит изобразительное начало: даже многие геометрические мотивы являются по своему происхождению плоскостными стилизованными изображениями реальных предметов. Существуют три широко распространенные разновидности орнамента: орнаментальные ленты, розетки и сетчатые орнаменты, заполняющие поверхность предмета сплошным узором. Орнамент бывает растительным, геометрическим, таратологическим, включающим изображения сказочных зверей и животных, и эпиграфическим, состоящим из надписей. Свойства орнамента зависят от назначения, формы, структуры и материала той вещи, на которую он нанесен.

Надеемся, что наше издание не только доставит вам эстетическое удовольствие, но и принесет практическую пользу, так как области применения орнамента весьма разнообразны.

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

В ДВУХ ТОМАХ

Том I

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО, ИСКУССТВО АЗИИ,
СРЕДНИЕ ВЕКА



Москва
АРТ–РОДНИК
2004

УДК 73/76
ББК 85.12
Р 24

Подготовлено по изданию
«L'ORNEMENT POLYCHROME» (Paris, 1888)
под редакцией Огюста Расинэ
с пояснительными примечаниями и общим введением.
Тома I и II включают 220 цветных орнаментальных таблиц,
с применением золота и серебра, содержащих
около 4000 сюжетов всех стилей.

Б.Б. Павлов
перевод с французского

Т.И. Хлебнова
главный редактор

В.Ф. Иваницкий
редактор

А.А. Кузнецов
дизайн

Н.Г. Дреничева
художественно-технический
редактор

Ю.П. Баклакова
Л.И. Гордеева
корректоры

© Издательство «АРТ-РОДНИК», 2004
© Кузнецов А.А., дизайн, 2004

ISBN 5-88896-122-1

Отпечатано в Словакии

Содержание

СПИСОК ТАБЛИЦ 8

ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ 11

Примитивный стиль 13

Античное искусство 15

Искусство Азии 27

Византийское искусство 38

Западное искусство 41

Средние века 41

Эпоха Возрождения 48

XVII – XVIII века 54

ТАБЛИЦЫ с пояснительным текстом 71

Список таблиц

1 **Примитивное искусство.** Ткани, деревянная резьба, росписи
2 **Египетское искусство.** Горельефы и барельефы, мелкая пластика
3 **Египетское искусство.** Скульптурный декор
4 **Египетское искусство.** Декоративные росписи
5 **Египетское искусство.** Настенные росписи. Повторяющиеся фоны и фризы. Декоративные занавесы
6 **Египетское искусство.** Ювелирные украшения
7 **Ассирийское искусство.** Полихромные орнаментальные мотивы
8 **Древнегреческое искусство.** Стилизованные растительные мотивы
9 **Древнегреческое искусство.** Стандартные полихромные и монохромные орнаменты лучших периодов
10 **Античное искусство.** Полихромные орнаментальные мотивы
11 **Этрусское искусство.** Ювелирные украшения
12 **Античное искусство.** Настенные росписи. Раскрашенные барельефы и их имитации. Элементы архитектурного декора. Помпейская палитра
13 **Античное искусство.** Архитектурный декор. Помпейский стиль
14 **Античное искусство.** Мозаики, расписные барельефы, фрески
15 **Китайское искусство.** Орнаменты: меандр и ламбрекены
16 **Китайское искусство.** Вышивка и имитации вышивки
17 **Китайское искусство.** Живописные и позолоченные орнаментальные мотивы на лакированном дереве
18 **Китайское искусство.** Свободные или симметричные узоры
19 **Китайское искусство.** Вышивка и декоративные росписи
20 **Китайское искусство.** Росписи. Вышивка. Набойка
21 **Китайское и японское искусство.** Шелковые ткани с регулярным узором
22 **Китайское и японское искусство.** Изделия с перегородчатой эмалью
23 **Китайское и японское искусство.** Непрерывные орнаменты
24 **Японское искусство.** Художественный металл. Рукоятки, кольца и гарды кинжалов и мечей
25 **Японское искусство.** Художественный металл. Оружие и утварь
26 **Японское искусство.** Перегородчатые эмали
27 **Японское искусство.** Древний декор тканей
28 **Японское искусство.** Декор тканей
29 **Японское искусство.** Обои. Производство Китая и Японии
30 **Японское искусство.** «Переливающийся» декор на плоских поверхностях
31 **Японское искусство.** Народный орнамент и его символика
32 **Японское искусство.** Картуши
33 **Индийское искусство.** Чернь и гравировка
34 **Индийское искусство.** Эмалевый декор на медных изделиях. Перегородчатая эмаль. Чернь и чеканка на стали
35 **Индийское искусство.** Росписи, черневые узоры
36 **Индийское искусство.** Непрерывные растительные мотивы. Вышивка, книжный декор, чернь, перегородчатая эмаль
37 **Индийское искусство.** Современная орнаментика
38 **Индо-персидское искусство.** Аппликации. Растительные мотивы
39 **Индо-персидское искусство.** Декоративные узоры
40 **Индо-персидское искусство.** Декоративные узоры
41 **Индо-персидское искусство.** Полихромные росписи. Непрерывные бордюры
42 **Индо-персидское искусство.** Книжный декор. Двойная плетенка
43 **Индо-персидское искусство.** Книжный декор
44 **Индо-персидское искусство.** Книжный декор. Перегородчатые эмали
45 **Индо-персидское искусство.** Книжные миниатюры. Медь с черневыми украшениями
46 **Персидское искусство.** Набивные ткани. Растительные и зооморфные узоры
47 **Персидское искусство.** Черневые узоры
48 **Персидское искусство.** Латунные изделия с позолотой и драгоценными камнями. Медные изделия с позолотой, накладным серебром и чернью
49 **Персидское искусство.** Изразцовая облицовка

50 **Персидское искусство.** Поливная керамика. Синяя, зеленая и белая
51 **Персидское искусство.** Изразцовая облицовка стен. Внутренний и наружный декор зданий
52 **Персидское искусство.** Изразцовая облицовка
53 **Персидское искусство.** Керамика
54 **Персидское искусство.** Поливная керамика
55 **Персидское искусство.** Книжный декор. Маргинальные украшения
56 **Персидское искусство.** Книжный декор
57 **Персидское искусство.** Ковроделие. Непрерывные орнаменты
58 **Персидское искусство.** Ковер
59 **Арабское искусство.** Насечка. Монохромный орнамент
60 **Арабское искусство.** Переплеты
61 **Арабское искусство.** Книжный декор. Орнамент розеток
62 **Арабское искусство.** Надписи в орнаментальном окружении. Книжный декор
63 **Арабское искусство.** Священные надписи. Книжный декор
64 **Арабское искусство.** Книжный декор. Украшенные надписи
65 **Мавританское искусство.** Керамические мозаики и поливные кирпичи
66 **Мавританское искусство.** Мозаики, поливные изразцы
67 **Мавританское искусство.** Архитектурный декор
68 **Искусство Османской империи.** Настенные изразцы. Расписная и поливная терракота. Наборная работа
69 **Византийское искусство.** Фрески, мозаики, книжный декор
70 **Средние века.** Книжный декор. VIII век
71 **Греко-византийское искусство.** Фрески и мозаики, IX – XII века. Книжный декор
72 **Византийское искусство.** Греческий декор, IV – VI века. Окраска строительных материалов. Монохромный декор
73 **Кельтско-византийское искусство.** Типы декоративных росписей, VI – IX века. Ювелирные украшения с эмалью, X век. Цвет в романской архитектуре, XI век. Книжный декор
74 **Средние века.** Мозаики, инкрустация, чернь, фрески. Византийский стиль
75 **Средние века.** Византийская орнаментика. XI век
76 **Византийское искусство.** Мозаика, эмалевые растительные узоры в сканом обрамлении, вышивка
77 **Средние века.** Мозаики. XII век
78 **Римско-византийское искусство.** Настенные и напольные мозаики
79 **Средние века.** Наборная работа. XIV – XV века
80 **Средневековое искусство.** Книжный декор. Бордюры и флероны, VIII – XII века
81 **Средние века.** Кельтские орнаменты. VII – IX века
82 **Кельтское искусство.** Ленточное переплетение и извивающиеся драконы. Книжный декор, VII – IX века
83 **Средневековое искусство.** Кельтско-скандинавский орнамент, VII – IX века. Украшенные буквы
84 **Средневековое искусство.** Книжный декор, VIII – X века. Галло-франкская и англосаксонская школы
85 **Средние века.** Кельтские орнаменты. VII – XI века
86 **Средневековое искусство.** Мозаики и росписи галло-римского и романского периодов
87 **Средневековое искусство.** Мозаика в галло-римском и романском стилях
88 **Средневековое искусство.** Барельефы. Художественный металл. Расписной декор. Французские школы, XI – XIV века
89 **Средневековое искусство.** Расписной орнамент. Французские школы, XI – XIV века
90 **Средние века.** Книжный декор. Романский стиль, XI – XII века
91 **Средневековое искусство.** Мозаика: цветная паста, смальта. Мраморная мозаика, IX – XIII века
92 **Средневековое искусство.** Книжный декор, VIII – XIII века. Растительные завитки, эмблемы
93 **Средневековое искусство.** Книжный декор, VIII – XII века. Растительные мотивы, вертикальные фризы, бордюры и др.
94 **Средние века.** Вышивка, фрески и эмали
95 **Средневековое искусство.** Греко-сирийская орнаментика тканей
96 **Средневековое искусство.** Драгоценные европейские ткани в восточном вкусе
97 **Средние века.** Книжный декор. XIV век
98 **Средние века.** Витражи. XII – XIV века
99 **Средневековое искусство.** Витражи, XII – XIV века. Растительные мотивы готического окна
100 **Средние века.** Гризайльные витражи. XIII – XIV века

ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ

Эта книга имеет в высшей степени практическое значение; это скорее альбом иллюстраций, чем трактат, она скорее дает примеры, чем наставления. С ее помощью мы хотели избежать подводных камней теорий, которые, какими бы правильными они ни казались, всегда остаются слишком расплывчатыми и общими, когда они представлены в абстрактной форме. Вид шедевров всегда говорит сам за себя, и наиболее верным способом извлечь из них урок является анализ, а не попытка заставить их служить в качестве иллюстрации к заранее сделанному обобщению, которое зачастую является слишком абсолютным, чтобы подчиняться допущенным исключениям или предусматривать все особые случаи. Этот последний метод кажется нам наиболее опасным при его использовании в тех отраслях искусства, которые, вероятно, менее всего поддаются твердым правилам и в которых самое большое место отводится инстинкту, воображению и даже капризу художника.

Мы не хотим сказать, что произведения этого вида искусства не должны подчиняться тем принципам и высшим правилам, которым должен отвечать любой художественный замысел.

Так орнаментальная композиция может быть воистину прекрасной лишь при условии, что она доставляет зрителю чувство покоя и удовлетворения, рождающееся при равновесии и гармонии всех элементов, из которых она состоит. Законы пропорции, законы равновесия и симметрии, подчиненность деталей ансамблю, разнообразие в единстве, — все эти правила, продиктованные инстинктом и провозглашенные наукой, занимают подобающее место как в искусстве мастера по орнаменту, так и во всех других видах искусства.

В то время когда живопись и скульптура более или менее объединены смыслом и логикой сюжета или точным подражанием и воспроизведением естественных предметов, когда архитектура должна считаться с большим количеством требований, касающихся прочности, назначения здания, соотношения внешнего вида с внутренним устройством, орнаментация, и в особенности интересующая нас орнаментация цветных поверхностей, переходит, по всей видимости, в более скромную сферу действий, где, однако, царит большая свобода.

Ей дано множество средств, множество путей открыто перед ней, чтобы достичь тех пропорций и гармонии, которые порождают чувство прекрасного.

Если она сможет позаимствовать у других искусств их различные приемы: у архитектуры — ее общие формы и интерес, проявляемый к повторам, у скульптуры — мощь ее пластичных рельефов, у живописи — привлекательность сюжетов и очарование природного колорита, — она сможет найти в них неисчислимые ресурсы, не покидая своей сферы.

От самых простых геометрических фигур, таких как квадрат, ромб, треугольник, повторения и встречного расположения которых часто бывает достаточно для того, чтобы сформировать интересный ансамбль, до самых изощренных и сложных плетеных узоров, до самых своенравных арабесок, до тех химерических замыслов, в которых переплелись линии, цветы, животные, сам человеческий облик, — какое широкое поле деятельности простирается перед мастером орнаментов, хозяином этого фантастического и прекрасного мира, который считается не с природным порядком вещей, а лишь со своим воображением! Какая бы это была соблазнительная и даже обманчивая свобода, если бы эти сознательные капризы не управлялись вкусом и не приводили бы к результату, который независимо от использованных средств должен быть выражен как в гармонии формы, так и в гармонии цвета!

Следовательно, орнамент занимает важное, хотя и второстепенное, место в художественной шкале. Если он метит не так высоко, как другие формы искусства, если его цель не состоит в том, чтобы вознести наши души и заставить трепетать наши самые интимные чувства, то он отвечает самым бессознательным потребностям нашей натуры, которые состоят в том, чтобы украсить окружающие нас предметы.

То соединяясь с творениями высшего искусства и дополняя их, то будучи нанесенными на самые простые изделия и возвышая и облагораживая их, орнамент является связующим звеном

между промышленностью и искусством и представляет собой одну из его самых привычных, самых практических и самых разнообразных форм.

Таким образом, основными характерными чертами орнаментации являются множество вариантов ее применения, разнообразие и почти неограниченная свобода в выборе средств. Однако, как мы говорили в начале, именно по этой причине очень трудно установить ее правила иначе, чем опытным путем, и *априори* составить *Кодекс орнаментов*.

Однако наш замысел был иным, и в этом коротком предисловии мы, на основе историко-хронологического анализа различных стилей, используемых в сюжетах наших иллюстраций, сделаем попытку дать объяснение побудительных причин возникновения этих стилей, понять их приемы и таким образом предоставить тем, кому это потребуется, средства для просвещенного суждения и воспроизведения или же, что будет еще лучше, для плодотворного применения. Руководствуясь этими соображениями, мы приведем в начале данного исторического исследования лишь краткие предварительные рассуждения, которые способны осветить весь процесс и предоставить составные элементы для заключения, которое, в конечном итоге, сделает сам читатель.

Существуют три средства для создания орнаментов: *набросок,* или *рисунок, цвет* и *рельефность*.

При помощи этих средств, два первых из которых занимают нас более всего, художник может добиться самых разнообразных проявлений своего мастерства, которые, однако, полностью входят в три следующие категории:

1. *Придумывание* мотивов, которые по замыслу являются чистым воображением и не свойственны природным творениям;

2. *Условное изображение* реальных предметов, выражаемое только в основных характерных чертах и в обобщенной форме;

3. *Подражательное изображение* предметов, сделанное с видимостью реальности средствами рисунка и цвета.

Первый прием ничего не заимствовал у подражательных видов искусства и в определенной степени присущ всем стилям и всем эпохам. Линейные и геометрические комбинации (плетеные узоры, меандры, розетки), которые являются их примитивным выражением, отвечают способностям человеческого мозга к порядку и к чувству меры; являясь непосредственным продуктом чистого воображения, они создают то, чего не существовало. Этот жанр занимает большее место в искусстве не только отдельных народов, таких, например, как арабы или англосаксы, можно утверждать, что он не обошел никого. В открытой или завуалированной форме геометрический метод служит основанием для большинства орнаментальных композиций.

Второй прием – *условное изображение*, который является связующим звеном между двумя другими и который часто путают с первым приемом, приближается к нему в сфере творческого вымысла своей способностью к идеализации, то есть к абстрактному обобщению в форме общих прообразов, образцов, заимствованных им у природы, чтобы присвоить их себе. Именно благодаря этому идеализированному воспроизведению художник, по счастливому выражению Шарля Бланка, *«вступает в величие всемирной жизни»,* и именно от этого жанра следует ожидать появления орнаментов самого высокого стиля, поскольку, как прекрасно сказал автор *Грамматики искусства рисунка, «стиль является отпечатком человеческой мысли в природе»*.

Что касается *чисто подражательного изображения*, то именно приближаясь к современному периоду, мы чаще встречаемся с использованием этого живописного метода, который в большей степени применим для верности передачи изображаемого объекта с его индивидуальными особенностями, для его выражения со всеми случайными модификациями, выступами, оттенками, одним словом, со всеми его отличительными свойствами и в его полном выражении. Зародившись в результате усиления роли живописи в традиционных видах искусства и прогресса мастерства художников, этот метод, дающий менее строгие и более изящные результаты, чем два других метода, прекрасно отвечал утонченным и излишне элегантным вкусам развитой цивилизации. Частое использование подражательной живописи вдохновило искусных мастеров на создание чудесных узоров, которые прославили современное искусство и, в частности, наше французское искусство, семнадцатого и восемнадцатого веков. Однако это не обошлось без некоторых злоупотреблений и некоторого ущерба для отдельных видов промышленного искусства (таких, как керамика, роспись на стекле, ковроткачество и т.д.), которые только бы выиграли, если бы вернулись к более простым и к более декоративным методам.

В завершение скажем, что использование цвета в орнаменте (основная цель этой книги) близко связано с применением одного и другого методов, которые мы только что изложили. Там, где

изображение предметов является идеальным или условным, цвет также является условным, а мастер орнамента остается хозяином своей палитры. В этом случае строгость рисунка компенсируется свободой цветовой гаммы, то есть преимуществом выбора и использования цвета по своему усмотрению, без заботы о сходстве и правдоподобии и следуя лишь законам гармонии соотношений. Такой путь всегда открыт для созидания и самобытности, и люди с Востока никогда не сворачивали с него и добились на нем несравненного опыта.

Иначе говоря, через призму истории различных эпох в искусстве мы проследим за применением различных методов, суть которых мы попытались определить.

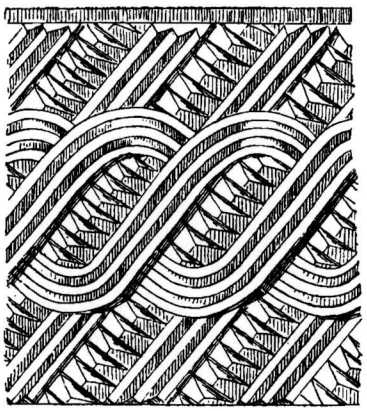
ПРИМИТИВНЫЙ СТИЛЬ

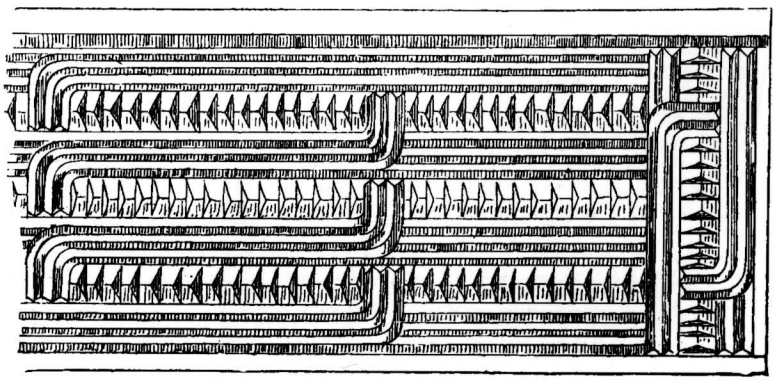
Табл. 1

Среди примеров, собранных на нашей таблице 1, название *примитивный* стиль, то есть стиль, который предшествовал любой концепции сложившегося искусства, в действительности относится только к тем примерам (№№ от 1 до 17), которые выражают в определенном смысле инстинктивные концепции народностей Океании или Центральной Африки и которые применимы к украшению повседневных предметов.

Кроме того, мы полагаем, что к общему обзору инстинктивных украшений мы должны приложить отдельные монохромные фрагменты, сделанные насечкой, или резные, дополняющие их наивный облик.

Фрагменты резных работ с насечкой (Музей Лувр)





За исключением №№ 4, 8 и 12 на нашей таблице, где встречаются некоторые профили флоры, все эти инстинктивные рисунки являются чистым вымыслом. Крайняя строгость цветовых средств, которыми так легко злоупотребить, выявлена в них не менее, чем композиция рисунка. Этот стиль, рассматриваемый в качестве примитивного, представляет тем не менее определенную ценность, поскольку без помощи коллектива и знания высших правил в нем с самого начала утверждается потребность в порядке, симметрии, гармонии в сочетании с композициями, надо сказать, менее обширными, но уже очень характерными, и с продуманной цветовой гаммой. Нигде мы не встретим следов более активного применения черного цвета, чем в примерах № 2 и 10 и особенно в № 4, где изолирующий принцип белого контура оказывает мощную поддержку ярко-красному фону, к которому так часто стремились утонченные азиатские мастера цвета.

Если в ряду этих изделий, которые демонстрируют все характерные черты примитивного стиля, мы сопоставили различные образцы, заимствованные у перуанской или мексиканской орнаментации, принадлежащие к более развитому стилю, то это, с одной стороны, потому, что размеры нашего альбома не позволили выделить особое место этим малоизвестным искусствам. С другой стороны, это сделано потому, что нам для выявления различий стилей показалось интересным сравнить результаты индивидуальных усилий, сделанных, в частности, дикими народностями, в тех проявлениях, в которых уже чувствуется влияние архитектуры, обеспечивающее единство характерных черт.

Несомненно, образцы мексиканской живописи, которые мы приводим под номерами с 22 по 47, имеют малопривлекательный колорит; однако, при всем примитивизме цветовой гаммы, замыслы этих изображений обладают определенной ценностью и исходят из возвышенных принципов, из которых возникают стили и которые могла породить лишь архитектура. Прототипами

этих стилей являются не имеющие возраста памятники Юкатана и Мексики, напоминающие памятники Египта, Индии, Японии, но особенно памятники, сооруженные ассирийцами.

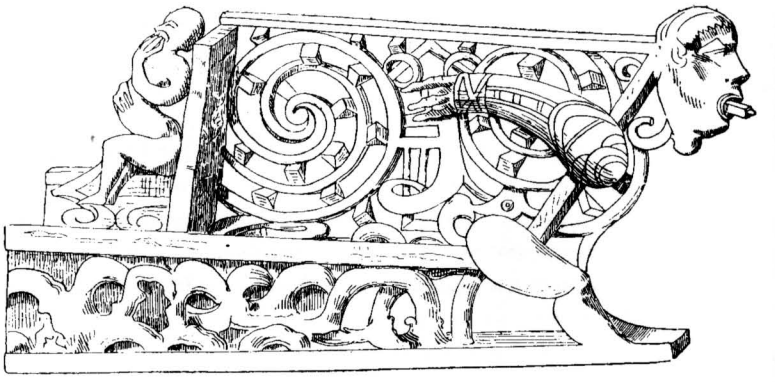
Между появлением примитивного стиля, возникшего в результате индивидуального поиска, и установлением архитектурных правил, прошел период его вызревания, который мы никоим образом не можем ни измерить, ни проследить.

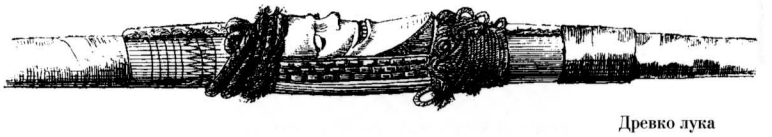
Украшение пироги (Музей Лувр)



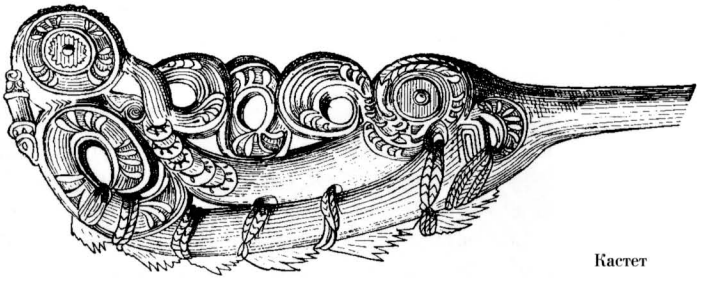
Вышивка по коже

Украшение пироги (Музей Лувр)





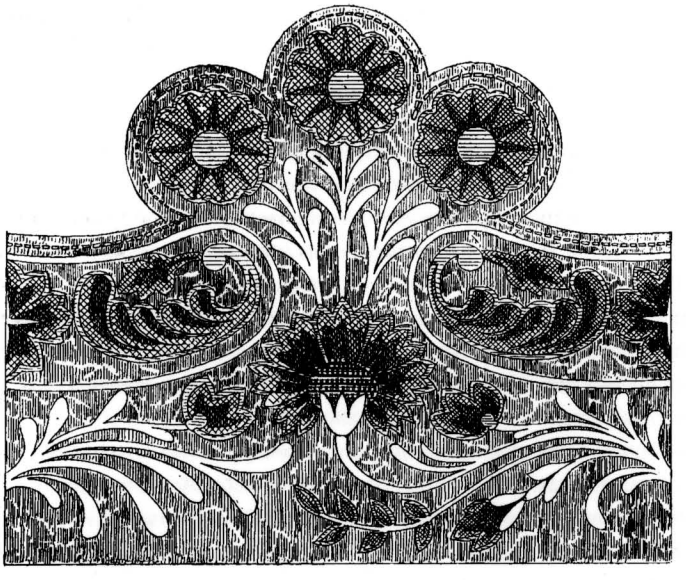
Древко лука



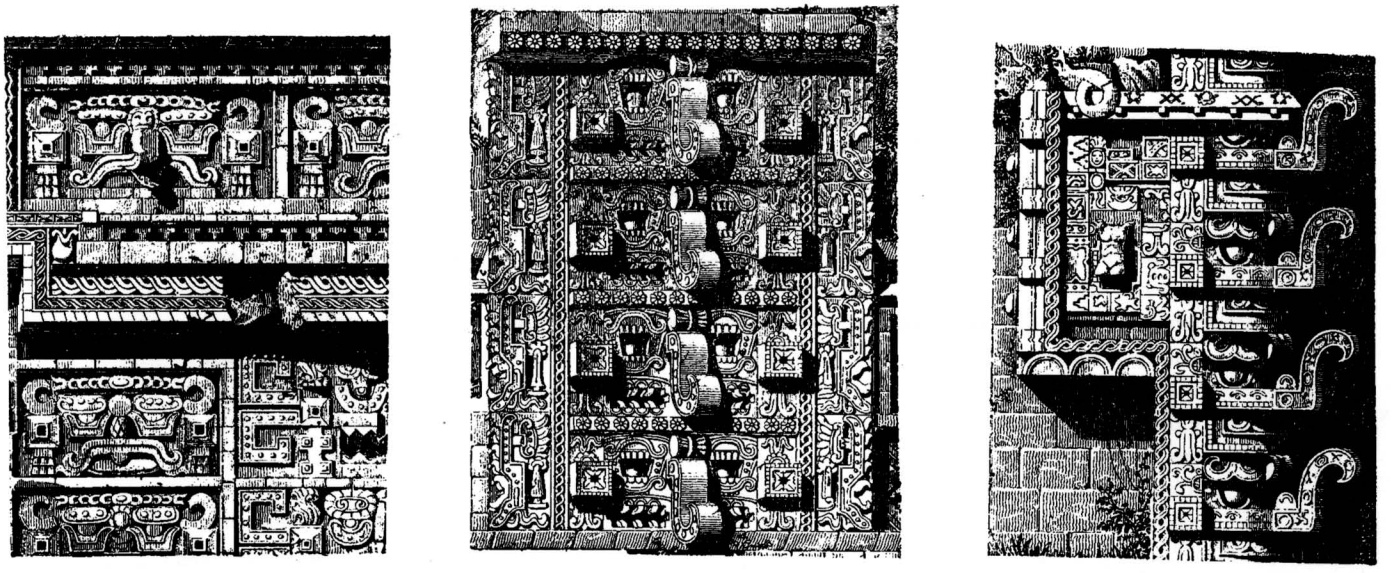
Кастет

Для нас достоверная история не начинается даже с самых древних памятников архитектуры; нам не известны те цивилизации, которые их воздвигли, а то, что могло остаться от предшествующих веков, еще не имеет практической пользы. «В том смешанном состоянии, в котором сегодня на поверхности земного шара встречаются крупные человеческие расы, — говорит Виоле-ле-

Кожа, обшитая сутажом. (Современный мексиканский декор. Музей Лувр).



Дюк (*Американские города и развалины*), – трудно различить первичные склонности каждой из них». К сожалению, это очевидно; тем не менее с помощью Зиглера можно, не вдаваясь в изучение особых доисторических склонностей, рассматривать керамику в качестве того элемента, который вдохновил на создание формы архитектурных чертежей. Аналогия принципов та же



Детали памятников из Аксмала (Юкатан). (Из книги Гайябо *Древние и современные памятники*. – Париж, издательство Фирмэн-Дидо)

самая, а человек научился обращаться с глиной для изготовления посуды прежде, чем с деревом или камнем для сооружения памятников. Следовательно, плодотворные принципы идеализации или генерализации природных форм, от которых так много почерпнули архитектура и орнамент, прежде всего, относятся к керамике.

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Соединяя под этим названием *египетское, ассирийское, греческое, этрусское, римское* и *греко-римское искусство,* мы меньше всего стремимся определить приоритет одного из них (поскольку искусство Азии сосуществовало с этими искусствами, а некоторые из его форм могли бы претендовать на значительно больший возраст), а скорее всего, мы придерживаемся той принятой терминологии, которая предназначает термин *античный* тем цивилизациям, чья история дошла до нас через посредство греческой и латинской литератур. Их изучение, вошедшее в моду в эпоху Ренессанса, является основой нашего классического образования.

Эта группа культур имеет вполне четкий облик, что способствует их отдельному изучению, а их традицию достаточно легко проследить сквозь призму тех различных исторических фаз, которые прошли эти народы.

ИСКУССТВО ЕГИПТА И АССИРИИ

Табл. 2 – 7

Искусство Египта. Историю искусства древних народов мы начинаем с Египта.

Рассматриваем ли мы искусство Древнего Египта, служившего точкой соприкосновения семитской, эфиопской и берберской рас, как искусство, обобщившее начинания предшествовавших цивилизаций и оставшееся для нас практически неизвестным, либо мы рассматриваем его как место происхождения греческого, этрусского и греко-римского искусства, то есть в качестве высочайшего источника великой классической традиции, в наших глазах оно достойно двойного уважения по причине своей древности и своих высоких заслуг.

Искусство египтян носит в основном возвышенный, духовный и символический характер, и этот характер ярче всего выражен в орнаментных композициях.

Элементы реального мира, собранные в обобщенных формах, составляют фон их декора. Строгие очертания, которые образуют их оболочку, не имеют себе равных по размаху; их цель –

выразить род, а не отдельную личность, и они в идеальной форме воспроизводят немногочисленные типажи, которые очень разнообразны в своих конкретных изображениях.

Цветовая гамма состоит из плоских тонов, без теней, которые используются в условной манере, как и сами формы; в примечании к иллюстрации 4 вы найдете перечисление тонов египетской палитры.

Почти все изделия, которые служат предметом этой орнаментации, являются не чем иным, как символами.

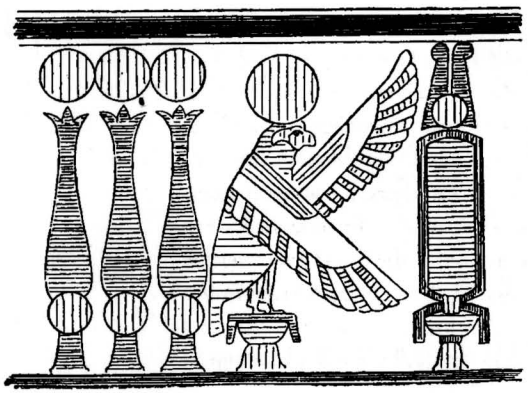
Вот как М. Жакмар в своей книге *Чудеса керамики* объясняет большинство изображений, которые мы находим на двух наших иллюстрациях:

«Легко показать ту важную роль, которую играет растение, встречаемое нами во всех восточных теориях. Обожествленный Лотос – это дань уважения, отданная благодатному воздействию воды и солнца на уснувшую землю; это – символизация годичной эволюции времен года, которые заставляют сменяться поколения и приносят жизнь туда, где, казалось бы, царствует неподвижность смерти. Само солнце является объектом непосредственного поклонения, формы которого священнослужители с удовольствием разнообразили для того, чтобы лучше проникать в массы. Каждому известен этот крылатый диск, под которым изображены две змеи Уреуса, являющиеся царскими символами Верхнего и Нижнего Египта; это – солнце в своей материальной форме, такое, каким оно изображено на пороге храмов, на погребальных и культовых сооружениях, и даже на одежде священнослужителей и царей; это то солнце, к которому обращены пылкие и поэтические мольбы, как, например, следующая: «Хвала тебе, Ра, в твоем утреннем свете, Тмон, в твоем закате... ты светишь, ты сияешь, являясь властителем Богов». Однако существует иное изображение солнца, которое требует пояснения. В наших деревнях существует насекомое, на которое каждый смотрит с отвращением, это – жук-навозник... Итак, если египтяне в качестве предмета для обожествления избрали столь ничтожное и отвратительное существо, это означает то, что они открыли в его поведении замечательную черту. Действительно, когда вы наблюдаете за движениями этого насекомого на песчаном берегу, вы видите, как оно проникает в испражнения животных, выбирает среди них подходящую массу, из которой вылепляет шарик после того, как отложит в нее яйцо, а затем таскает его за собой в задних лапках до тех пор, пока его поверхность не затвердеет под воздействием тепла; тогда оно зарывает в землю этот шарик, внутри которого происходит зарождение и преобразование личинки, из которой позднее появится совершенное насекомое, чтобы в свою очередь выполнить различные акты по воспроизводству. Египтянам казалось, что жук-навозник немного повторяет творение Создателя; шарик из фекалий, содержащий яйцо, олицетворяет собой землю, оживляемую ростком жизни и претерпевающую естественную эволюцию под воздействием тепла. В этом чувствуется сравнение между Создателем и осуществленным творением, и этого сравнения было достаточно, чтобы возвести скромное насекомое в ранг самого великого из Богов».

В рисунке под номером 12 таблицы 4 изображен черный жук-скарабей, держащий в своих верхних лапках солнечный диск, а в нижних лапках – шарик из фекалий. Это – полный символ.

К этим символическим изображениям египтяне часто прилагали знаки своих иероглифов. Следовательно, письменность была для них средством орнаментации, приемом, которым греки, похоже, пренебрегали, но из которого персы, арабы и мавры смогли взять самое лучшее.

Балясина



Что касается применения орнамента у египтян, то следующее высказывание Шампольона-Фижака даст вам представление о его повсеместности:

«Мебель из обычных или из редких и экзотических древесных пород, из металла с гравированием или позолотой; однотонные ткани или ткани с шитьем, с вышивкой, ткани окрашенные и расписные, изо льна, хлопка способствовали украшению египетских домов и удобству проживания в них... С одинаковой тщательностью изготавливались скамеечки под ноги, кровати для отдыха со спинкой и изголовьем, диваны, канапе, двустворчатые шкафы, буфеты, дощечки для письма, шкатулки и ларцы и все предметы подобного рода, необходимые для семьи. По обивке из ткани и по орнаменту табурет

походил на кресло, дополнением которого он являлся. Ножки складных деревянных стульев имели форму шеи и головы лебедя. Другие кресла были из кедра и инкрустировались слоновой костью и эбеновым деревом, а их сиденья были из прочно переплетенного тростника. Круглые столики на одной ножке, круглые столы, ломберные столы, коробочки всех размеров своими материалами и прекрасным исполнением отвечали великолепию мебели. Циновки и ковры разнообразных ярких цветов, иногда украшенные фигурками, покрывали пространство жилищ или самые обжитые зоны; там можно было увидеть вазы из золота, из драгоценных материалов, из позолоченного металла, которые были украшены эмалями или драгоценными камнями и были настолько элегантными и разнообразными по форме, что о них нам могут поведать лишь сохранившие их облик изображения».



Египетское перо

Никто не превзошел египтян по твердости, точности и размаху рисунка. Иногда, когда речь идет об изображениях животных, профили их иероглифов, покрывающие папирусы и стелы и выполненные беглым почерком, превосходят даже то, чего греки достигли в этом жанре. Заключая динамику их изображений в жесткие формы, которые могут показаться нам чрезмерными, эти искусные рисовальщики демонстрируют проявление такой силы воли, которую впору приписать исключительно их религиозным канонам. Сдерживая ловкость своих проворных и умелых рук, они следовали принципам искусства, плодотворность которых они доказали и которые с тех пор стали достойны нашего полного внимания. Изучение египетских изделий раскрывает то, чем прежде всего они сами являются, и затем то, чем они не хотели быть. Их строгие очертания, являются ли они простыми набросками или металлическими оболочками, всегда остаются образцами, которыми должны вдохновляться мастера орнамента, стремящиеся оставаться в рамках идеального и соблюдать условия величия стиля.

Таб. 7

Искусство Ассирии. Ассирийская орнаментация, фрагменты которой мы приводим на таблице 7, принадлежит, по меньшей мере, к второстепенному периоду и, как мы отмечаем в нашем кратком предисловии, могла получить название скифо-ассирийской орнаментации; она возникла после завоевания первоначального Вавилона, искусство которого должно было произойти из индо-бактрийского источника и которое представлено в Иране в виде памятников, детали которых нам не известны.

Влияние Египта со всей очевидностью проявляется в отдельных частях сооружений Персеполиса: крылатый шар, головной убор египетского божества Сошариса, Уреусы и балясины, над которыми возвышается шар, свидетельствуют о том, что эти сооружения, обогащенные заимствованными элементами, появились после завоевания Египта Камбизом. Похоже, что никакие правила, никакие предписания школ не мешают разнообразию форм, в которых проявилось больше причуд, чем пропорций. Чувствуется, что египетские мастера, призванные преемниками Камбиза, теряли свое мастерство по мере удаления от тех мест, где они получили свое образование, которое само уже подверглось относительному упадку, и что они лишь отчасти являлись экспортерами этого мастерства. Используемый при орнаментации дворцов, а не храмов, египетский символизм не имел того же священного значения на новых землях; и перед лицом чужеземной цивилизации от него сохранились лишь остатки. В рисунке под № 1 на нашей таблице дан нарисованный барельеф, изображающий священное дерево, которое было одной из наиболее часто повторяющихся фигур ассирийского символизма. Крылатые фигуры, окружающие солнце (рисунок № 7), являются символом души и т.д.

Ассирийская орнаментация, включая барельефы, была полностью расписана или покрыта золотом и серебром. «Я убедился, – сказал Тэксье, говоря о Персеполисе, – что нет ни одного уголка во дворце, где нельзя обнаружить самую изящную и самую законченную роспись; такая же картина в Хорсабаде, в Немруде, а также в Экбатане, столице Мидии, где, по словам Полибия, который дал описание дворца царей Персии, портики, перистили, лепные украшения были покрыты серебряными и золотыми пластинами, которые были разграблены солдатами Александра».

По технике своего изготовления покрытые глазурью выступающие кирпичи с правильным рисунком, прекрасные образцы которых мы приводим здесь, были, вероятно, вывезены из Китая

(Ш.Тэксье. *Описание Малой Азии*); во всяком случае, они являются непосредственными предками облицовочных кирпичей, для которых современные персы нашли столь широкое и искусное применение.

ГРЕЧЕСКОЕ, ЭТРУССКОЕ И ГРЕКО-РИМСКОЕ ИСКУССТВО

Табл. 8 – 14

Греческое искусство. Считается, что по своему формированию греческое искусство переняло традиции египетского искусства, которое видоизменилось благодаря влиянию искусства Ассирии и Финикии. Мы знаем, какой эффект в Элладе произвели эти различные традиции, попав в руки разнородной нации, наделенной самыми высокими художественными способностями, которые когда-либо встречались у человечества. После более или менее продолжительного инкубационного периода там родился новый стиль, имевший лишь далекое отношение к стилю предшествовавших цивилизаций, и был создан идеал, нашедший свое высшее выражение в искусстве высокой скульптуры.

Под воздействием этого искусства орнамент, находящийся на более низкой ступени, также претерпел знаменательную эволюцию.

Будучи не столь священным, как египетский орнамент, менее замкнутым в узком значении символа, менее спиритуалистическим и более живым, греческий орнамент обладал большей свободой, гибкостью и грацией, но не злоупотреблял ими и сохранял чувство меры, от которого тонкий вкус греков никогда не отклонялся.

Оставаясь всегда чистым, благородным и возвышенным, изобретательным и разнообразным, но никогда не становясь цветистым или чрезмерным, греческий гений должен был отметить орнамент печатью высших достоинств, которые отвели ему столь большое место в архитектуре, скульптуре и в других изобразительных искусствах, но в то же время вследствие развития других форм искусства ему было уготовано более второстепенное место, почти всегда подчинявшееся интересам изображения фигур людей и животных, которые наносились на вазы, населяли метопы или располагались на фризах.

Если, согласно точке зрения, которую мы высказали в начале этого исследования, мы будем теперь искать основную характерную черту греческого орнамента, то мы найдем, что она носит четко *условный* характер (в том случае, когда она не является чисто идеальной) и вдохновляется общими формами, найденными в природе, освобождаясь от слепого детального подражания им.

Быстрое перечисление его излюбленных сюжетов поможет нам найти эту доминирующую черту.

Так, эта грациозная *пальметта*, из которой образуются антефиксы и которая предстает во стольких видах на фризах храмов, на брюшке и горловине ваз, заимствована у стручков цератонии, различным образом объединенных и обрамленных в форме вязи, чаши, султана и т.д.; однако отход от природных форм столь велик, что полученные результаты можно рассматривать в качестве реального творчества, равного тому, которое создавало меандры, витые узоры и т.д. Некоторые другие пальметты, взятые у различных растений: алоэ, вьюнка, изображения водянистых листьев плюща, лаврового дерева или виноградного куста, – дополняют обычную флору греческого орнамента. Самым знаменитым типом является *акантовый лист*, который украшает капитель коринфского ордера и о котором Вазари рассказал нам прекрасную притчу. «Этот стебелек аканты, о Каллимах Торентийский! Этот стебелек аканты, – восклицает Зиглер, – который ты встретишь густо растущим в месте погребения и которым ты украсишь капитель, восславившую имя *коринфский*, эта многолетняя аканта прошла через двадцать два века, не потеряв ни одного своего листика, и украсила своими ветвями мир памятников».

Симметрия и соразмерность являются главными правилами греческого декора; они смогли все подчинить себе: «Всё, включая морские волны, – сказал М.Жакмар, говоря *о Завитках*, – пенистые гребни которых так часто рассекаются ветрами и кажутся, по сути дела, переменчивыми и капризными, всё подчиняется диктату орнаментальной соразмерности; художники смогли сделать их изысканным пунктом, который они по здравомыслию всегда помещают в основание чаш, в то время как мы, не зная их значения, помещаем их туда, где она является бессмыслицей». (Примеры этому можно увидеть на таблице 8 – рисунки №№ 11, 12, 13 и 14, и на таблице 10 – рисунок № 19).

Другими основными элементами греческого орнамента, часть из которых особенно присуща архитектуре, являются:

Меандры, или *орнамент в виде ломаной линии*, переплетение непрерывной кривой или ломаной под прямым углом линии, многочисленные примеры которых можно видеть на наших иллюстрациях 8 и 10 и которые так часто использовались в эллинском искусстве, что их часто называют распространенным именем *греческие меандры*.



Фрагмент стелы из Малой Азии, украшенной пальметтой и акантовым листом. (Из материалов Блуэ *Научная экспедиция в Морею.* – 3 тома в пол-листа. Париж, издательство Фирмэн-Дидо).

Витые узоры, сочетание изогнутых линий, регулярно находящих одна на другую (таблица 10 – рисунки №№ 16, 25, 26, 27, 29). Они бывают то простыми, то двойными (№№ 16 и 25).

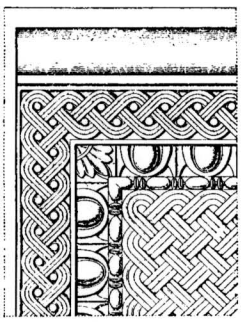
Плетеные узоры, или *косы*, имитация косы волос.

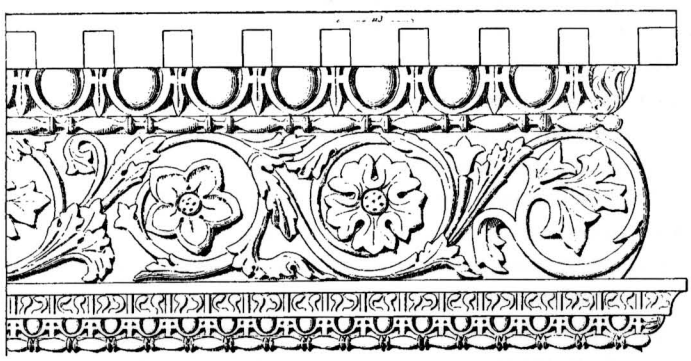
Жемчужные бусы, или *пируэты*, или *астрагалы*, состоящие из серии круглых и овальных тел, которые как будто нанизаны друг на друга и, вероятно, походят на бусы, которые носят женщины.

Орнамент в виде фестонов сердцевидной формы, чередующихся с копьями, который состоит из розеток и водянистых листьев (см. таблицу 8, №№13, 14, 15 и таблицу 10, рисунок в ней № 3).

Бороздки, короткие каннелюры, дно которых заполнено острыми листьями (см. таблицу 10, № 17).

Плетеные узоры



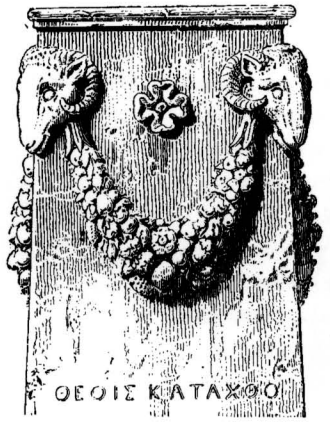


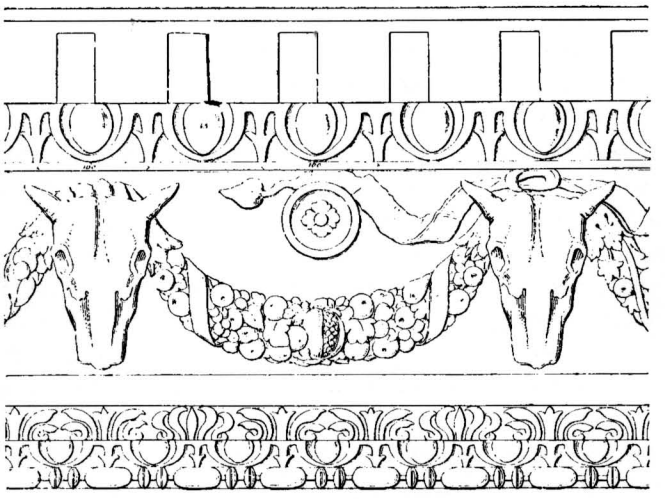
Греко-римский фриз. (Акантовый лист, овы и жемчужные бусы). (Из книги Ш.Тэксье *Описание Малой Азии.* Париж, издательство Фирмэн-Дидо).

Ионики, овы, орнаменты, вырезанные в форме яйца, которые часто принимали форму некоторых закрытых плодов, таких как каштан, скорлупа которого была открыта.

Скульптурное украшение в виде бычьей головы, орнамент с использованием бычьих черепов. Почти всегда он сопровождается полосками, или ремнями из кожи, или рогами, украшенными цветами, или розетками, или же гирляндами цветов. Будучи прикрепленными к рогам жертвы, эти путы и эти украшения оставались у быка на лбу, а после жертвоприношения оставались висеть вместе с его головой на стенах храмов, захоронений, алтарей. Искусственное повторение этих приношений становится сутью прекрасных украшений фриза храмов, и как все, к чему прикасались греки, было равносильно великолепному творению и т.д.

Скульптурное украшение в виде бычьей головы, ионики и астрагалы. (Сюжеты, взятые из книги *Описание Малой Азии* Ш.Тэксье).







Современное искусство ничего не потеряло из этих очаровательных и плодотворных изобретений, одни из которых были присущи греческому и другим искусствам (как, например, *меандры*, которые встречаются у всех народов и вкус к которым присущ человеку от рождения), а другие, особые – эллинскому стилю. Не говоря об архитектуре, декоративно-прикладное искусство и сегодня черпает в них самые полезные уроки.

Цвет в греческом орнаменте, так же как и его форма, всегда является *условным*. Он очень часто используется в орнаменте, поскольку этот народ широко применял полихромию.

Первой можно упомянуть *архитектуру*. Сегодня не вызывает ни малейшего сомнения тот факт, что она чаще всего была многоцветной. Умелые реставрационные работы, осуществленные благодаря таланту наших архитекторов и, в частности, наших римских стипендиатов, во многом способствовали выявлению этой истины, которая каждый день получает красноречивые подтверждения благодаря раскопкам и новым открытиям эрудитов и художников. На нашей иллюстрации 10 предлагаются интересные примеры архитектурной полихромии.

Мозаика, изготовление которой основывается на использовании разноцветных материалов, по сути дела, также многоцветна.

Основной эффект от *инкрустации* металлов происходит от противопоставления и сближения оттенков, и этот вид орнамента очень ценился греками.

И, наконец, главным украшением *керамики* служит цвет, значение которого, по нашему мнению, заслуживает того, чтобы отвести ему полностью одну из двух иллюстраций, которые мы смогли посвятить основным типам чисто греческого орнамента.

Похоже, что это производство распространилось из Коринфа в другие районы Греции и далее в Италию; большая часть ваз, обнаруженных в Апулии и Этрурии, в действительности были греческого производства.

Эти вазы существовали уже во времена Гомера. Самые древние из известных ваз, которые по стилю приближаются к египетскому искусству, относятся к десятому или двенадцатому веку до нашей эры; как правило, они украшены рисунками черного цвета на светлом фоне, а образцы их деталей, возможно, навеяны вышивками, манеру которых они напоминают. Номера 1, 7, 8, 9, 10 и 26 на нашей таблице 8 относятся к этому типу и к этой эпохе. Черный фон стал применяться позднее; он стал использоваться в тот момент, когда греческое искусство достигло своего наи-

большего развития. К этой же манере относятся №№ 17, 18, 19 и 20 на той же иллюстрации, они были найдены в Апулии, и по своему разнообразию и свободе своего декорирования они демонстрируют все возможности этого жанра.

Табл. 11

Этрусское искусство. Прежде чем провести исследование того, чем стало греческое искусство на итальянской земле, мы должны поговорить о другом искусстве, которое было современником искусства греков и, в некотором роде, слилось с ним, чтобы дать рождение греко-римскому искусству.

Мы хотим поговорить об этрусках, которые населяли центр Италии и владели искусством, которое восходило к глубокой древности. Считают, что они происходят от смешения местного населения, пеласгов и финикийцев, и от этого смешения, как признает Винкельман, в древности возник сильный этнос, от которого произошло население Тосканы. Жители Тосканы служили мастерами у римлян, для которых они возводили древние сооружения.

Независимо от своей керамики, которая всегда была знаменитой, но которую сегодня, как правило, относят к египетскому или греческому стилю, воспроизведенному или привнесенному, этруски далеко вперед продвинули искусство золотых и серебряных изделий, и нашу таблицу 11 мы посвящаем этой стороне их национального производства.

В древности мастерство этрусских золотых и серебряных дел мастеров было знаменитым. Их штампованные и чеканные украшения из золота ценились и пользовались спросом даже в Афинах. Они постигли и применили на практике все возможности того искусства, которое они довели до совершенства; в их умелых руках все пошло в дело: цветы, фрукты, реальные и фантастические животные, героические или обожествленные человеческие фигуры, чередующиеся с вазами различных форм, желудями, дисками, рогами изобилия, перемешивались с розетками, полумесяцами, плоскими или чечевицеобразными медальонами, цепочками разной работы и разной величины. К ним примешивались изумруды, которым приписывали лечебные свойства, а их особый зеленый цвет так удачно сочетался с желтым цветом золота, с изящными жемчужинами, со стеклянной массой, с эмалями, камеями, инталиями. В столь разнообразных творениях соединение выполнялось с таким точным вкусом, что многие из этих украшений остались образцами этого вида искусства.



Этрусские погребальные украшения (из книги *Этрурия и этруски* М.Ноэля дэ Верже [1]).

В них входят диадемы и короны, заколки для волос, серьги, ожерелья, застежки, браслеты, кольца, культовые предметы и погребальные украшения больших размеров.

В ожерельях, браслетах и кольцах часто использовались скарабеи; как правило, они объединяли инталии и камеи. На их плоской нижней стороне, вырезанной в форме углубления, изображались либо иероглифы, либо различные фигурки; напротив, всегда выпуклая верхняя сторона вырезалась рельефно и представляла собой более или менее полное изображение скарабея египтян, применение которого не только на украшениях, но и на одежде, ожерельях, предметах домашней утвари, эфесах шпаг непосредственно связано, вероятно, с культом, подобным культу египтян, по крайней мере, с некоторыми суевериями.

Инталии, или резные камни с углубленными изображениями, к которым греки в эпоху расцвета своего искусства были явно расположены и которыми много пользовались этруски, были, как правило, прозрачными и одноцветными. Среди непосредственно драгоценных камней чаще всего выбирались аметист и гиацинт, а иногда непрозрачный изумруд; среди остальных камней предпочтение отдавалось сердолику и халцедону, реже яшме и лазуриту.

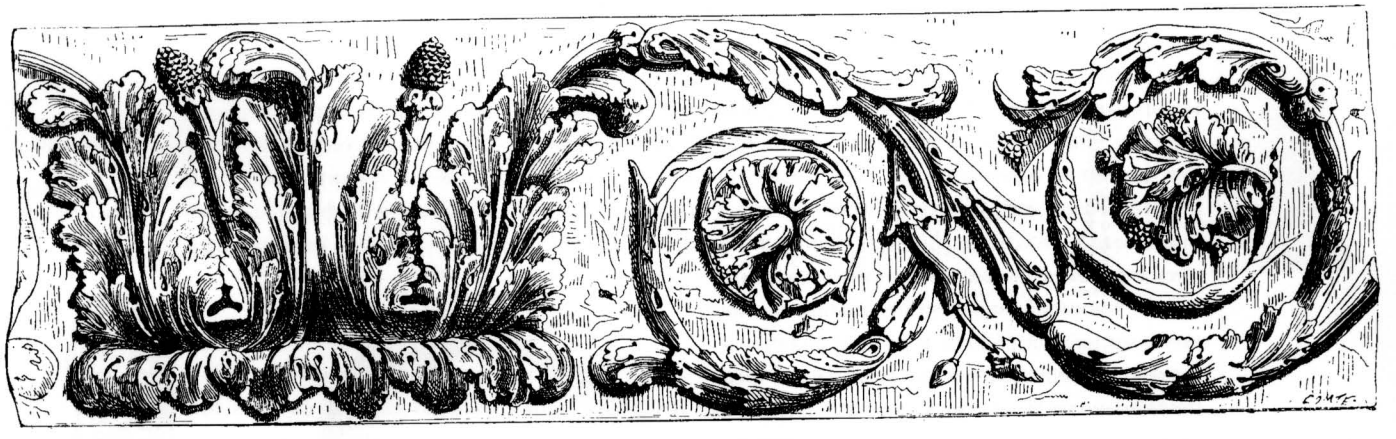
[1] Те из наших читателей, кто хотел бы более глубоко ознакомиться с этрусским стилем, могут с большой пользой обратиться к этому столь интересному изданию.

В эпоху римского господства и все большего нашествия греческого искусства стирается особый характер этрусского производства, а местные изделия полностью примкнули к новому веянию. Итак, мы естественным образом переходим к развитию греко-римского искусства, которое завершает цикл античного искусства, так, как мы его определили.

Табл. 8

Греко-римское искусство. У самих древних римлян не было искусства как такового. Вслед за тем первым периодом, который последовал за периодом этрусских строений, периодом, который характеризуется в основном в архитектуре применением свода и аркад и теми изменениями, которые он повлек в применении орнамента, мы только что отметили тот факт, что рабочие Этрурии, теряя свою первобытную оригинальность при контакте с греческими поселениями, постепенно переняли все их традиции. В Италии больше не существовало иного искусства, кроме греческого, после того, как генерал Клавдий Марцелл вернулся из Сиракуз, консул Муммий – из Коринфа, а вслед за ними все римские генералы. Благодаря своему искусству завоеванная Греция стала победительницей. Те шедевры, которые сделали из Рима необъятный музей, определили в нем направление развития вкуса.

Акантовый лист (в римском спиральном орнаменте).



По мнению наших самых эрудированных археологов и художников, живопись Помпеи и Геркуланума была выполнена в том же стиле, что и картины, которые украшали жилища в Афинах. (См.: Хитторф (Hittorf). *Многоцветная архитектура у Греков (Architecture polychrome chez les Grecs*, гл. IX *«Письма антиквара художнику (Lettres d'un antiquaire à un artiste* par Letronne) »).

«Что касается декоративной живописи для жилых сооружений, то ученый-археолог утверждает, что римляне все переняли у эллинов: вкус и средства для его удовлетворения; что греческие художники занимались в Риме и по всей Италии тем, чем они занимались на своей родине; что, наконец, римляне приняли их наследие; что, следовательно, отделка древних римских жилищ, домов в Помпее и Геркулануме, росписи которых по сюжетам и исполнению были исключительно греческими, должны были дать точное представление об аналогичной отделке, украшавшей дома в Греции не только в современную эпоху, но и в предшествовавшие времена».

Не все эти росписи имеют одинаковую ценность. Похоже, что некоторые из них были выполнены второстепенными художниками; однако красота многих из них заставляет предположить, что они являются лишь повторами и копиями греческих произведений, имевших большую славу.

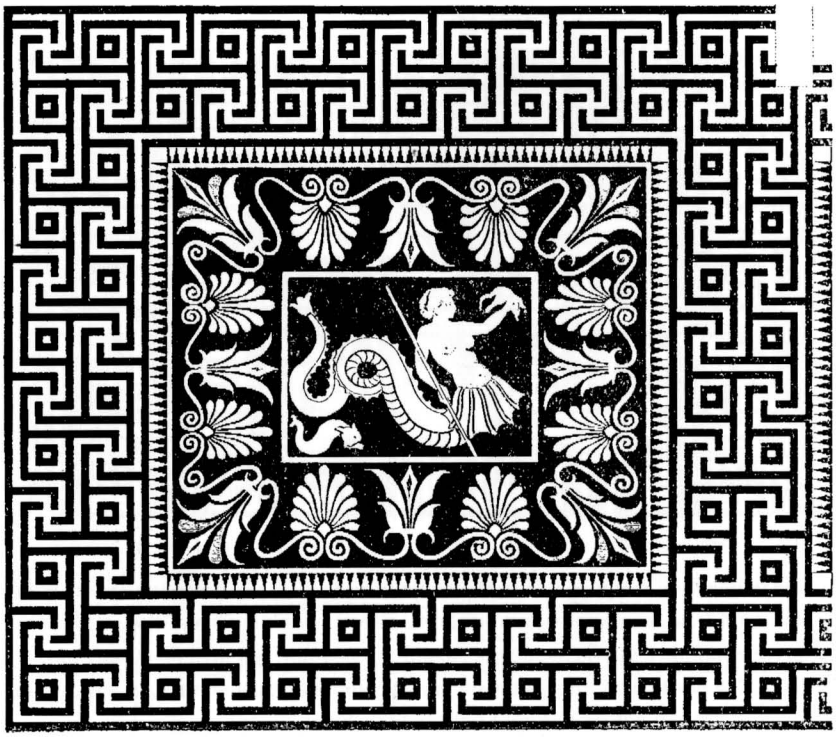
Наряду с декоративной росписью мы обнаруживаем в Помпее другое применение полихромной орнаментации в виде *мозаики*, выполненной на определенном уровне совершенства.

Однако эта последняя ветвь декоративно-прикладного искусства в руках римлян претерпела в эпоху империи ряд изменений, изложенных со всей правдивостью в одном из отрывков книги М. Жанрона под названием *«Происхождение и прогресс искусства»*. Несмотря на его большой размер, мы считаем своей обязанностью воспроизвести этот отрывок, поскольку в отношении этого особого искусства он позволяет нам проследить за историей упадка греческого искусства во время последнего периода римской цивилизации:

«Римляне, – говорит знаменитый критик, – владевшие искусством мозаики в зачаточном состоянии, получили его, как и все иные приемы, из рук греков в развитом состоянии. Вскоре их страсть к роскоши, их презрение к затратам придали этому искусству большой размах и они добились в нем реальных достижений, как об этом свидетельствуют обнаруженные источники... Вскоре римляне извратили то, что передали им греки. Тонкий вкус греков, их точное понимание

композиции и орнамента, их развитая наука подражания должны были дать им возможность создавать великолепные мозаики.

Конечно, здравый ум греков не должен был призывать мозаику для борьбы с живописью в ее исключительных правах. Надо полагать, что греки постепенно стали изображать на отдельных участках своих мостовых орнаменты: витые орнаменты, спиральные орнаменты, фестоны, пле-



Помпейская мозаика. (Черно-белый мрамор). (Из книги Блуэ *Научная экспедиция в Морею*).

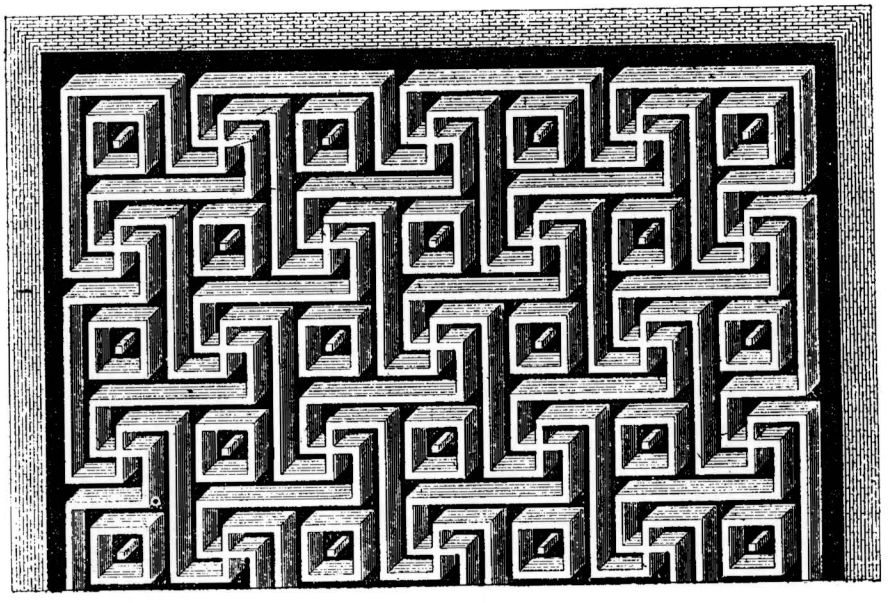
теные узоры; и, перейдя от этих причудливых форм, унаследованных от арабесок, к более значительным символам и атрибутам, они смогли изображать грифов, химер, трагические или комические маски, знаки зодиака, виноградную лозу, птиц, клюющих фрукты, и все другие сюжеты, известные по их орнаментации. Можно даже предположить, что им могла прийти в голову мысль неоднократно встроить в центре отдельных отсеков какой-нибудь богатой мостовой сцену, подобную тем, которые они исполняли с таким изяществом и простотой: спящих нимф или нимф, которые поили какого-нибудь фантастического животного, танцовщиков, актеров, флейтистов или исполнителей на кастаньетах. Такими представляются нам прекрасные античные мозаики: та мозаика, которую в прошлом веке обнаружили в Отриколи и которая является самым красивым орнаментом в круглом зале музея Пио-Клементино, мозаика из Италики и знаменитая Пренестина, которая во времена Суллы служила настилом в роскошном храме Фортуны в Пренесте.

Однако когда римляне любили что-нибудь, они, как известно, далеко заходили в своем пристрастии. Уже за Цезарем в глубь Галлии следовали мраморщики; и во время его походов в его палатке наспех сооружались отсеки с *opus tessellatum* и с *sectile* (разновидность мозаики). А разве позднее император Элагабал не мостил драгоценными камнями свой двор, в котором он предполагал однажды разбить свою голову, когда он надоест Риму или его преторианцам?

Однако задолго до Элагабала римляне, которые любили мозаику и хотели, чтобы она была повсюду, больше не довольствовались тем, что украшали ею пространство перед своими домами и свои низкие комнаты; они украшали ею панели стен, своды и потолки. По свидетельству Плиния, похоже, что этот последний вариант применения мозаики преобладал над другими, а мозаики считались слишком красивыми, чтобы их и дальше бросать под ноги, их хотели использовать в виде картин».

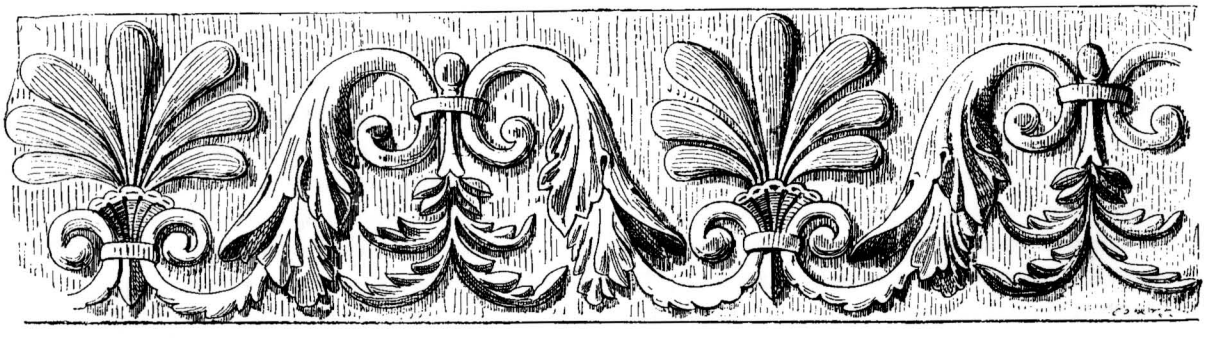
Здесь Жанрон показывает, что поскольку галька, камни, натуральный или окрашенный мрамор, пасты и терракота, фрагменты глиняных изделий, ракушки не могли дольше бороться с живописными красками, особенно в то время, когда художники, привлеченные безумной страстью к блеску и богатству, требовали от сурика, пурпуровой, кобальтовой, золотой и серебряной красок их коварного очарования и кричащего контраста, мозаика требовала новых ресурсов от различных драгоценных камней, от агатов, яшмы, сердолика, сардоникса, изумрудов, бирюзы,

лазурита и, наконец, от всего богатства палитры эмалей, для того чтобы воспроизвести все приемы, к которым со всем одушевлением обращается живопись со своими семью или восемью основными цветами.



Мозаика (Из книги Ру и Баррэ *Геркуланум и Помпея*. – Париж, издательство Фирмэн-Дидо).

«Это мнение ошибочно, – продолжает М.Жанрон, – даже когда у мозаики было больше оттенков, а у художника меньшее количество цветов, партия все еще была неравной. Однако века упадка, когда завершились наибольшие достижения мозаики, прекрасно объясняют ее притязания и ее триумф. На последних стадиях империи требования к роскоши каждый день сокращали сферу искусства, а продолжение ложного блеска вызывало лихорадку у художников. Живопись



Греко-римский фриз.

оставалась всего лишь амбициозным собранием образцов, и в ней самые резкие тона сочетались с самыми бедными формами. Более дорогостоящая, более приятная глазу, более нежная на ощупь мозаика должна была неизбежно сместить свою соперницу; итак, никакая более возвышенная мысль не побуждала к этой грустной революции. Вскоре мозаика, сохраненная по природе своего изготовления, подвергшаяся самой неблагодарной переделке, вынужденная не приступать непосредственно к своему замыслу и томиться в ожидании медленного изготовления калек и постоянных проблем с вырезанием, забыла все, чему ее могла научить живопись, и стала чистым ремеслом. Действительно, вскоре рабочие-мозаичисты перестали сами рисовать сюжеты, которые они хотели выполнить в эмали; они передавали друг другу в качестве производственного фонда эскизы и шаблоны, в которых они нуждались. Итак, когда подумаешь, что, несмотря на плачевное вырождение поистине художественных сторон мозаики, она тем не менее лишила живопись ее самых прекрасных и основных начинаний, то хорошо себе представляешь, насколько упадок всех видов искусства рисунка был скорым».

И, наконец, в эпоху правления сирийских принцев и нашествия восточных религий, когда поток магии и чувственности поглотил все вокруг, наука и исследования исчезли, отодвинутые увлечением сверхъестественным и безудержной роскошью. Камеи превратились в амулеты, медали – в талисманы, и в этих условиях находившееся на чужой земле и проникнутое идеями дру-

гой народности столь чистое и размеренное искусство греков должно было полностью исчезнуть. Последнее отдаленное выражение этого искусства можно встретить лишь в росписи римских катакомб, символическая орнаментация которых представляет собой иероглифическое письмо, служащее новым целям.

ПРИЛОЖЕНИЕ О ЦВЕТОВОЙ ГАММЕ

Мы не будем обсуждать вопросы цвета путем их шифрования, как это вынуждены были делать многие изобретательные исследователи, которые не могли иметь дело непосредственно с цветом. У нас, к счастью, есть возможность привести многочисленные цветовые примеры, которые, несмотря на зачастую неблагоприятное сопоставление, расскажут о себе глазам исследователей нагляднее и, мы полагаем, с большей пользой, чем любые физиологические комментарии.

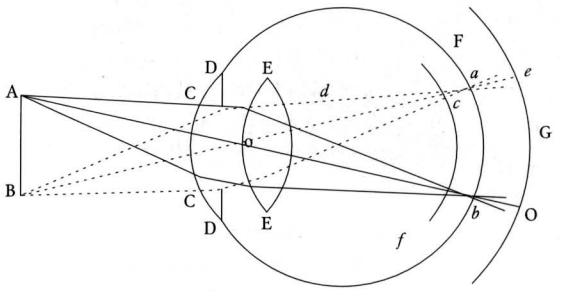
Однако в наших росписях, найденных в Помпее, мы встретились с системой такого значения, как по простоте примененных средств, так и по результату полученного эффекта, что мы сочли полезным привести теоретические выкладки, для того чтобы показать, насколько люди в древности обладали совершенными знаниями об источниках цвета и об их взаимоотношениях. Прежде всего мы отметим, что на расписанной стене *Casa delle suonatrici* (табл. 13) искомый эффект состоит в придании рельефности сооружению, которое было *специально* расположено во впадине, которая была сделана воздушной, а этот двойной эффект был получен при помощи тонов, нанесенных в полную силу, без теней, благодаря лишь качеству цветов. Как мы увидим, ничто не может лучше передать точность и глубину техники греков в декоративной области. Голубой, небесный фон имеет повсюду одинаковую насыщенность; эффект ослабления фона, то есть большая насыщенность в верхней части и переход к более светлому тону в нижней части, что создает эффект воздушности, является результатом продуманного опыта, находящегося в совершенном согласии с выводами современной физиологии относительно выступающих и прячущихся цветов.

Мы позаимствуем из замечательной книги д-ра Эрнеста Брюкке [1] фрагмент из главы, посвященной этой теории выступающих и прячущихся цветов, которая будет нам полезна на протяжении всего нашего труда.

Глаз функционирует по принципу фотографической камеры. Любой луч света, испускаемый четко видимым предметом, который проникает в этот орган, вновь сходится в одной точке на сетчатке.

A B, предмет; C C, прозрачная роговица; D D, радужка и зрачок; E E, хрусталик; O, оптический центр хрусталика; C A C и C B E, расходящиеся лучи света, испускаемые предметом A и B, входящие в глаз; C B C и C A E, лучи света, которые расходятся благодаря постепенному преломлению в водянистой влаге, в хрусталике и стекловидном теле; *ab*, перевернутое изображение предмета.

Глаз и проекция входящих лучей.



Мы видим, что в зависимости от того, находится ли сетчатка в точках F, H или G, полученное изображение может быть четким или расплывчатым. Так образуется перевернутое изображение предмета.

Так же как следует менять расположение фотографической камеры в зависимости от удаленности предметов, если мы хотим сохранить четкость изображения, так же глаз требует специальной адаптации для каждого расстояния. Мы выполняем это действие путем сжатия мышцы, которая вызывает некоторые изменения во внутреннем расположении глаза. Здесь мы не можем больше вдаваться в детали по этому вопросу. Читатель найдет их в любом трактате по физиологии. По данному способу адаптации мы обладаем лишь неосознанными знаниями, если можно так выразиться.

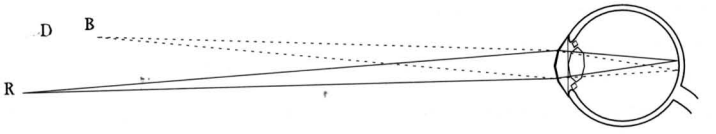
Когда истощаются все средства, которые обычно служат нам для определения расстояния до предмета, когда мы ничего не знаем о его действительной величине, когда ни окружающие предметы, ни воздушная перспектива не дают нам точки опоры, мы испытываем в глубине себя смутное чувство, которое предупреждает нас о том, что предмет находится далеко или близко.

Это чувство связано с природой выступающих и прячущихся цветов следующим образом: лучи с коротким периодом колебания (скоро они будут представлены) больше отклоняются от своего пути, чем лучи с продолжительным периодом колебания, когда они проходят по наклонной от одной сферы к другой. Эти лучи быстрее сходятся в одной точке в нашем глазу, чем лучи с продолжительным периодом колебания, идущие от одной и той же световой точки.

[1] *Цвета с физической, физиологической, художественной и промышленной точки зрения.* Д-р Эрнест Брюкке, профессор физиологии Венского университета, перевод Й. Шутценбергера; Париж, издательство Ж.-Б.Байер, 1866.

Из этого следует, что две *световые точки*, находящиеся на разном расстоянии от глаза, одна из которых – красная, а другая – синяя, могут испускать лучи, которые сходятся на одном расстоянии от хрусталика, при этом предполагается, что красная точка будет самой удаленной.

Здесь R – красная точка, а B – синяя точка, менее удаленная; обе они дают свое изображение на равном расстоянии от хрусталика, и, если это расстояние совпадает с расстоянием до сетчатки, то мы увидим обе цветовые точки с одинаковой четкостью за одну аккомодацию глаза. Особое со-



Две световые точки, неравно удаленные от глаза, сходятся на одном расстоянии от хрусталика.

стояние глаза не способно информировать нас, что обе точки, R и B, находятся на разном расстоянии. Теперь рассмотрим точку D и предположим, что она синего цвета. Для того чтобы получить на сетчатке четкое изображение этой точки, правый глаз должен подвергнуться небольшому изменению и приспособиться к большему расстоянию. Если нам кажется, что синяя точка B равно удалена с красной точкой R, то ясно, что синяя точка D кажется более удаленной.

«Рассматривая с некоторого расстояния многоцветные витражи, образованные из красных и синих квадратиков, вставленных в черную сетку, кажется, что красные квадратики расположены ближе, чем синие, и что они выступают; черное пространство, образованное сеткой, создает эффект косой плоскости на заднем плане синего стекла. Обратный результат никогда не наблюдается.

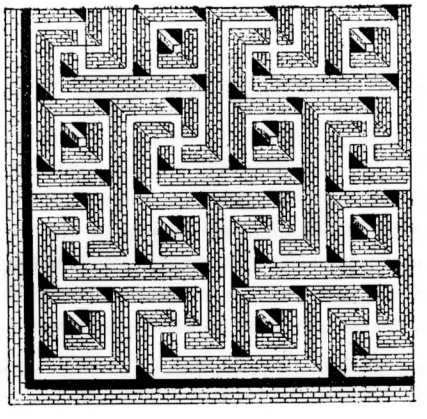
К выступающим цветам относятся: красный, оранжевый и желтый; прячущиеся цвета принадлежат к различным категориям синего цвета; синий и фиолетовый цвета находятся между двух этих категорий; зеленый цвет выступает по отношению к синему цвету и, в частности, к ультрамариновому цвету; а по отношению к красному, оранжевому и желтому цветам, зеленый цвет является прячущимся.

...Если на рельеф вы нанесете выступающий цвет, а на фон прячущийся цвет, то вы усилите эффект иллюзии; в противном случае этот эффект уменьшается...

Некоторые рисунки-чертежи могут вызвать у нас впечатление рельефности, неясные и как бы видимые во сне; именно в этом впечатлении состоит то очарование, которое на нас производят эти рисунки. Легко заметить, что прячущиеся и выступающие свойства цвета должны оказывать заметное влияние на возникновение подобных явлений, и что точное знание этих свойств предназначено для того, чтобы на этом пути оказывать важную помощь составлению цветов».

Мы не будем настаивать, но по нашей картине легко проследить применение этой теории в полном объеме: яркий красный цвет, оранжевый, желтый цвета нанесены там, где прячущийся синий цвет должен отодвинуться дальше, а зеленый – перейти на второй план; наконец, для того чтобы в верхней части приблизить синий фон, в ней отсутствуют оранжевый и красный цвета, переходящие в розовый и теряющие свою выступающую насыщенность. И дополняет ценность этой стенной живописи тот факт, что теория, помимо всего прочего, демонстрирует нам, что при искусственном освещении, восковом или масляном, искомый эффект должен быть еще более сильным, а не ослабевать. Действительно, дополнением к вышеизложенной теории является то, что, добавляясь к насыщенности красных, оранжевых и желтых тонов, желтый цвет света становится более ярким, и поскольку желтый цвет не принимается синим цветом, который отталкивает его, то синий цвет становится более темным.

Мозаика.



ИСКУССТВО АЗИИ

Под этим именем мы объединяем любые виды декоративно-прикладного искусства Востока и Дальнего Востока, которое является вторым из двух плодотворных источников, из которых наше современное искусство берет свои образцы. Эта совокупность включает в себя промыслы различных эпох, самые ранние из которых могли бы превзойти своей древностью изделия самих египтян, а самые поздние являются почти нашими современниками. Однако этот обширный материал, рассматриваемый в самых общих чертах, является менее сложным, чем можно было бы полагать в первом приближении.

Традиционный застой Востока, где многочисленные поколения точно передавали друг другу процессы изготовления и опыт в области искусства, что часто затрудняло датировку того или иного изделия, во многих случаях вызывает довольно слабый интерес к исследованиям в области искусств, разве только с точки зрения любознательности и реальной ценности этих изделий, или, по крайней мере, с точки зрения общих свойств орнаментации, которую современные подражатели заимствуют у древних образцов с большей или меньшей степенью достоверности.

Наше короткое исследование, освободившись, таким образом, от длиннот скрупулезного хронологического изучения, может придерживаться обширных разделов, соответствующих первичным и оригинальным жанрам, которые господствуют над подразделами и индивидуальными модификациями.

Не вдаваясь в изучение весьма интересных вопросов этнографии, которые выходят за пределы нашей компетентности и за рамки нашего исследования, мы, согласно нашему особому мнению, выделяем три большие группы, или семьи: *китайская* семья, *индийская* семья и *арабская* семья. (См.: Анкети-Дюперрон и Шампольон-Фижак. *История Персии*).

Первая группа, включающая Китай и Японию, вначале будет обсуждаться отдельно, как того требуют сам ее гений и ее история.

Затем, возвращаясь собственно к Востоку, мы рассмотрим по отдельности две великие культуры, индийскую и арабскую, путем описания их отличительных черт, а также их точек соприкосновения, главная из которых, зародившись в Индии, находится в искусстве Персии. Однако ее вид был полностью изменен магометанским стилем, начиная с эпохи исламизма и арабского завоевания.

КИТАЙСКОЕ И ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО

Табл. 15 – 32

Китайское искусство. Говоря о китайцах, мы лицом к лицу сталкиваемся с нацией, история которой восходит к глубокой древности. За время своего долгого существования этот народ, этот мир, похоже, ничего не дал и ничего не получил из того, что могло бы ценится с незапамятных времен; он всегда был самодостаточным, и в условиях застоя и изоляции, которые составляли его самобытность, он выработал свою собственную манеру, не связанную с продукцией других цивилизаций, если исключить некоторые геометрические комбинации, инстинкт к которым был присущ всем известным народностям.

Исключительная фантазия их орнаментных композиций, отсутствие в них, как правило, распорядка и плана вполне объяснимы, если принять во внимание, что у китайцев не существовало искусства архитектуры в нашем понимании и в соответствии с нашим определением – архетип согласованной идеализации, который порождает стилистические орнаментации, благодаря которым самые незначительные сюжеты наполняются величием, как это видно, например, в египетском орнаменте. «Это отсутствие архитектуры, – сказал Шаван де ля Жиродьер, – объясняется самим духом китайской нации. Похоже, что этот народ обречен заниматься исключительно частностями, и это относится ко всему. Замысел памятника выше его умственных способностей».

Дополним это наблюдение, отметив, что все легкие и стройные жилища китайцев навеяны палаткой, мобильность и пропорция которой исключают любые значительные черты архитектуры [1].

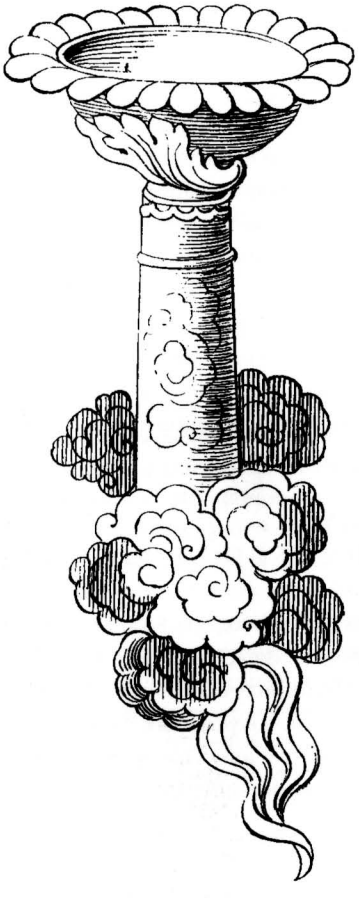
[1] «Пагоды и триумфальные арки, исключительно распространенные в Китае, являются единственным исключением из этого правила. Пагоды, почти все построенные по единому образцу, отличаются между собой лишь по высоте, богатству орнаментов и красоте материалов. Только они имеют действительно монументальный характер» (*Китайцы*. Шаван де ля Жиродьер). Несмотря на размеры и богатство некоторых китайских дворцов, у них отсутствуют иные характерные черты.

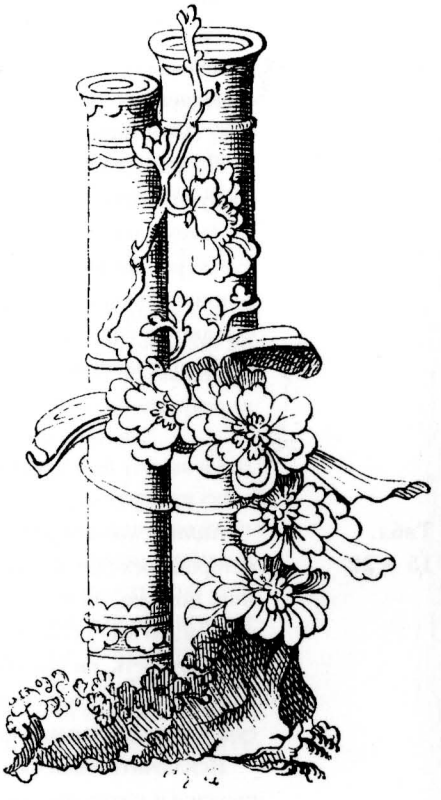
Разумеется, это обстоятельство способствовало тому, что искусство рисунка у китайцев осталось в примитивном и рудиментарном состоянии, оно объясняет, почему в их концепциях масштаба и простоты столь редко встречаются стилистические орнаментации.

С другой стороны, для китайцев разнообразие является первым признаком красоты. Листья, изображенные на их дорогих ширмах, чередуются, но не повторяются; рядом с участком, на котором изображен пейзаж, находится другой участок яркого цвета, покрытый металлическими арабесками. Они стремятся избежать прямой линии и прямого угла или искажают их, если пользуются ими; они ломают себе голову или, скорее всего, следуют своему неумеренному воображению, когда речь идет об их мебели причудливых форм и когда они стремятся завуалировать ее истинное назначение при помощи совершенно отличного внешнего вида иного назначения.

К этим принципам, так мало похожим на наши представления, к этому рисунку, настолько лишенному признаков подлинного величия, что любое изменение пропорции для него является роковым, и что после ширмы или занавеси интерес к нему уменьшается и исчезает, следует добавить, что китайцы не придерживаются законов перспективы и что они не знакомы с игрой теней и со светотенью.



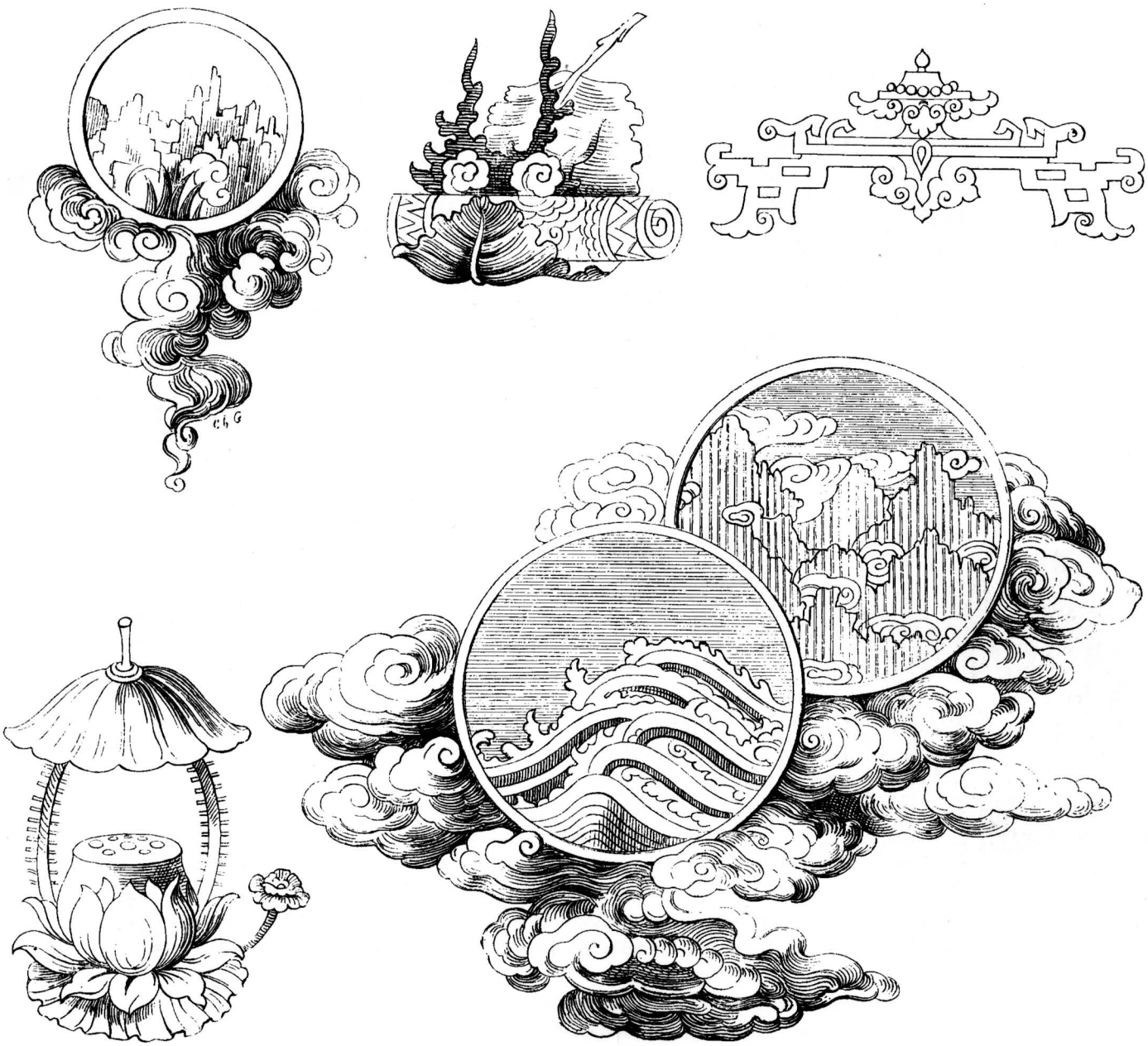




Но все же, несмотря на такое количество признаков фундаментальной неполноценности, их орнаменты были выполнены с таким воображением, с таким цветовым богатством и нашли столь широкое, разнообразное и очаровательное применение, что в отдельных случаях, как, например, в керамике, инкрустации и в тканях, они остались образцами гармонии и исполнения, превосходя по многим пунктам изделия других наций.

Их недостатки являются источником качеств, которые им присущи, и благодаря своей причудливой подвижности они содержат в себе множество ресурсов, которые делают орнамент изо всего: из облака и волны, из ракушки и скалы, из живого реального мира и из мира фантазий, из флоры во всех ее проявлениях и из деревянных предметов, из горящего болида и сверкающего насекомого, из ваз любой формы и из разных предметов, кристаллов, свитков, надписей и т.д.

К этой столь богатой и разнообразной мебели прибавляется некоторое количество освященных фигур, имеющих, как правило, символическое значение. К ним относятся эти драконы, представляющие собой чудовищ, вооруженных мощными когтями, с ужасающей головой и большим количеством зубов, которые широко представлены в китайских композициях: драконы с панцирем, крыльями, с рогами и без рогов, свернувшиеся перед тем, как взлететь в высшие сферы. К ним также относится собака Фо, когти, острые зубы, кудрявая грива которой делают из нее

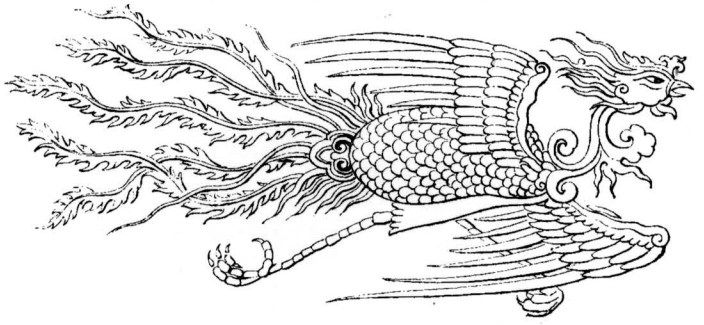


льва, преображенного фантазией; священная лошадь; редкая птица Фон-Хоан с головой, украшенной сосочками, с шелковистой шеей, с хвостом аргуса и павлина, присутствие которой служит счастливым предзнаменованием; затем белый олень и второй шейный позвонок, журавль, утка-мандаринка и все фигуры, которые имеют особое значение в китайском орнаменте.

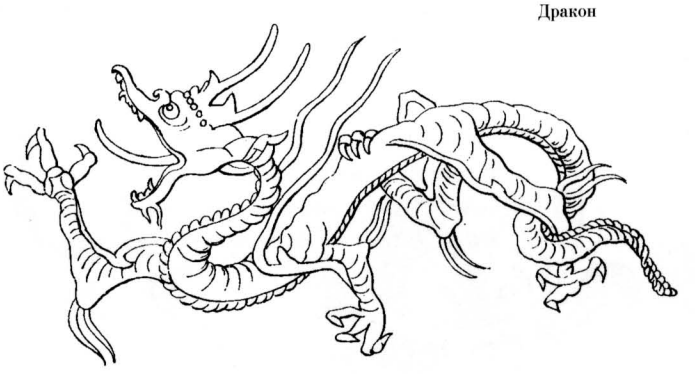
Странно, что это искусство, которое по своим замыслам кажется нам столь причудливым и химерическим, с исполнительской точки зрения, характеризуется неизменностью процессов и такой точностью передачи в изображении вещей, что зачастую требуется несколько сотен лет, чтобы можно было заметить сколько-нибудь важные изменения.

Названные особенности — это, вероятно, лишь проявление основного подражательного и традиционного инстинкта данной, отдельно взятой цивилизации, которая в определенных направлениях далеко продвинулась вперед, а в других — сохранила варварство, но всегда оставалась сама собой. Возможно также, что эта точность в наблюдении за одними и теми же процессами, связанными с применением форм и цвета, связана с таинственными правилами, со своего рода ритуалами, которые сохранялись на протяжении веков.

Птица Фон-Хоан



Дракон

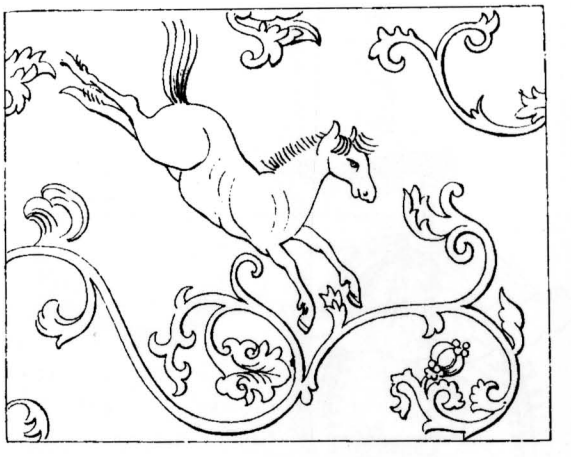


Это последнее объяснение может найти свое подтверждение в некотором символе фундаментальных форм и цвета, анализ которого мы позаимствовали из эрудированного труда Жакмара *Чудеса керамики:*

Собака Фо



Священная лошадь



«В записках об обычаях, относящихся к 2205 году до нашей эры, отмечается наличие пяти установленных цветов. Мы встречаем их в Чеу-ли (обычаи с двенадцатого по восьмой век до нашей эры).

Работа вышивальщиков цветными нитями состоит в комбинировании пяти цветов.

Восточная сторона — синего цвета. Южная сторона — красного цвета. Западная сторона — белого цвета. Северная сторона — черного цвета. Небо — сине-черного цвета. Земля — желтого цвета. Синий цвет комбинируется с белым цветом. Красный цвет комбинируется с черным цветом. Сине-черный цвет комбинируется с желтым цветом.

Земля изображается желтым цветом; ее специальная форма — квадрат. Небо изменяется в зависимости от времени года.

Огонь изображается в форме круга. Вода изображается в форме фигуры дракона.

Горы изображаются в форме фигуры лани.

Птицы, четвероногие, рептилии изображаются в натуральном виде».

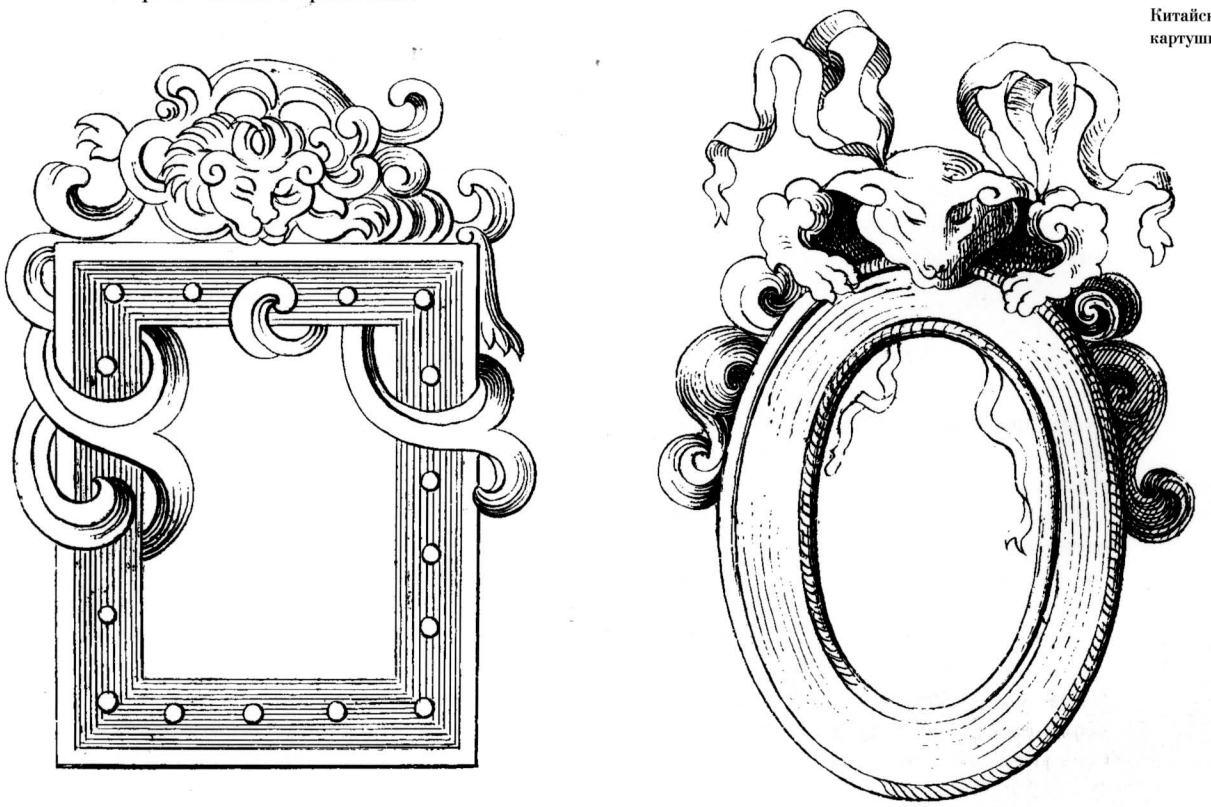
Императорская книга меняется в зависимости от династии: она была белого и зеленого цвета; она имеет желтый цвет при династии Тай Цин, которая еще правит в Китае.

Если теперь мы рассмотрим китайское искусство с точки зрения основных категорий, положенных во главу данного обзора, то мы увидим в нем смесь *идеального* элемента и элемента *подражательного*, последний из которых используется в *условной* манере.

Цвет в нем также имеет условное значение, которое ни в коей мере не подчиняется стремлению подражать натуральному цвету, и с этой точки зрения цветовая гамма (которая, возможно, подчиняется правилам иного порядка) обладает полной свободой.

Орнамент в китайском искусстве применяется в самых различных вариантах.

Все легкие предметы мебели, занавеси, ширмы, шкатулки, веера прекрасно подходят к манере китайского орнамента.



Китайские картуши.

Изготовление тканей находит в нем также множество великолепных сюжетов.

Линейный элемент *меандров* с заметным превосходством используется в инкрустированных бронзовых изделиях и в изделиях из перегородчатой эмали, которых было бы достаточно для возведения китайского искусства в самый высокий ранг, если бы его *керамические изделия* находились в первых рядах этого вида продукции.

Китайский гений достиг своего подъема в украшении глиняных изделий из каолина. Китайцы в совершенстве научились набрасывать на них запасные картуши неравных и равных размеров, различной формы – круглой, овальной, многоугольной или имеющей форму силуэта какого-либо фрукта или листа, зачастую веера, – и, как бы случайно, помещают их на основание геометрической конструкции. Они населяют эти заповедники пейзажами с фабриками, горами, скалами, группами цветов или фантастических и реальных животных. Считается, что это искусство достигло своего апогея в период между 1465 и 1487 годами, в ту эпоху, когда оно давало самые любопытные изображения.

В наши дни Китай катится по наклонной плоскости к упадку, причины которого являются комплексными, однако основная причина состоит в чрезмерном разделении труда, как это практикуется в Китае.

Профессор д'Антреколь сообщает нам, что на фабрике «один озабочен лишь тем, как сделать первый цветной круг, который мы видим около краев фарфоровых изделий; другой делает контуры цветов, которые раскрашивает третий; этот занимается рисованием воды и гор; тот рисует птиц, другие животных и так далее».

При подобных методах исчезает всякая индивидуальность. Что касается изделий из бронзы, эмали и ваз, то сами китайцы больше ценят старинные, чем новые изделия, которые являются всего лишь подделками.

Японское искусство берет свое начало из китайского искусства, но отличается от него большей индивидуальностью и смогло избежать того разделения труда художников, которое практикуется в современном Китае. Японцы развили изучение природы, особенно изучение птиц, с большей прямотой и настоящим духом исследователей, чем их предки и соперники, поэтому их *подражательный* стиль является менее условным. Однако следует сказать, что если их продукция, выполненная столь изящно, добавила новое очарование старой китайской керамике, то японцы часто ослабляли ее характерные мужские начала, присущие древним эпохам. Украшение требует иногда проявления намеренной резкости и сдержанности в средствах, превосходства которых они не всегда чувствовали. К китайской палитре японцы добавили свою палитру, и она служит главным образом для того, чтобы различить изделия двух стран. В настоящее время японское искусство находится на пути нового развития; более отлаженная японская орнаментация совершенствуется в руках умелых рисовальщиков, изучающих природу, ищущих формы и знакомых с перспективой. Одна из основных причин общего прогресса происходит от невероятного размаха, с которым всевозможные модели, созданные настоящими мастерами, распространяются среди публики.

С определенной точки зрения здесь присутствуют элементы прогресса, однако они наносят некоторый ущерб самобытности китайского и японского производства.

ПРИЛОЖЕНИЕ О ЦВЕТОВОЙ ГАММЕ

Мы процитировали фрагмент из *Записок о китайских обычаях*, который мог бы стать лишь археологической достопримечательностью, если бы, как мы отметили, под этой символикой не скрывались истинные правила самой разумной цветовой гаммы.

Символика цветов, предписанная китайскими обычаями, является ничем иным, как констатацией единственных основных цветов, признанных художниками, которые Зиглер (в своей *Истории керамики*) преимущественно выделил из спектральных составов, оставив в стороне их смешение как ошибочное явление.

Этими основными цветами являются: 1 — желтый цвет, 2 — красный цвет, 3 — синий цвет, которые не разделяются на части; 4 — черный цвет, который, будучи абсолютно негативным, то есть полученным при отсутствии света, признан в качестве максимальной насыщенности каждого основного цвета (поскольку существуют разные оттенки черного цвета) и который по этой причине становится самым мощным генератором; 5 — белый цвет, световая единица, свободная от цвета, к которой приходят все цвета за счет максимальной яркости.

Именно в изучении этого образования цветов, которые отличаются друг от друга в зависимости от предписанной среды, как это понимают мастера гармонии, мы можем многому научиться у них. Это изучение должно сопровождаться наблюдением за методами, используемыми как для отделения цветов, так и для их соединения, за методами, применяемыми то в обязательном порядке, то в зависимости от потребности и природы цветовой гаммы с использованием всех ресурсов разделения или соединения, которые одновременно применяются в одном ансамбле.

В изделиях из перегородчатой эмали (таблицы 22 и 26) золотой контур является средством отделения, но особенно средством соединения.



На таблице 21 и в нижней части таблицы 28 белый контур служит изолирующим (самым сильным) и абсолютно необходимым элементом; и только насыщенный синий цвет одной иллюстрации и темно-зеленый цвет другой иллюстрации могут обойтись без него.

В верхней части таблицы 28 имеются ослабленные или отсутствующие контуры красно-коричневого и черного цветов; они имеются лишь в строго необходимом количестве для того, чтобы добиться легкости фона при умеренной насыщенности, не нанося вреда изяществу созданных изделий. Мы видим, что это приспособление контуров заслуживает особого исследования, поскольку мы предполагаем, что при их искажении или упразднении эти предоставленные сюжеты были бы полностью повреждены, а смешение применяемых цветов было бы совершенно невозможным.

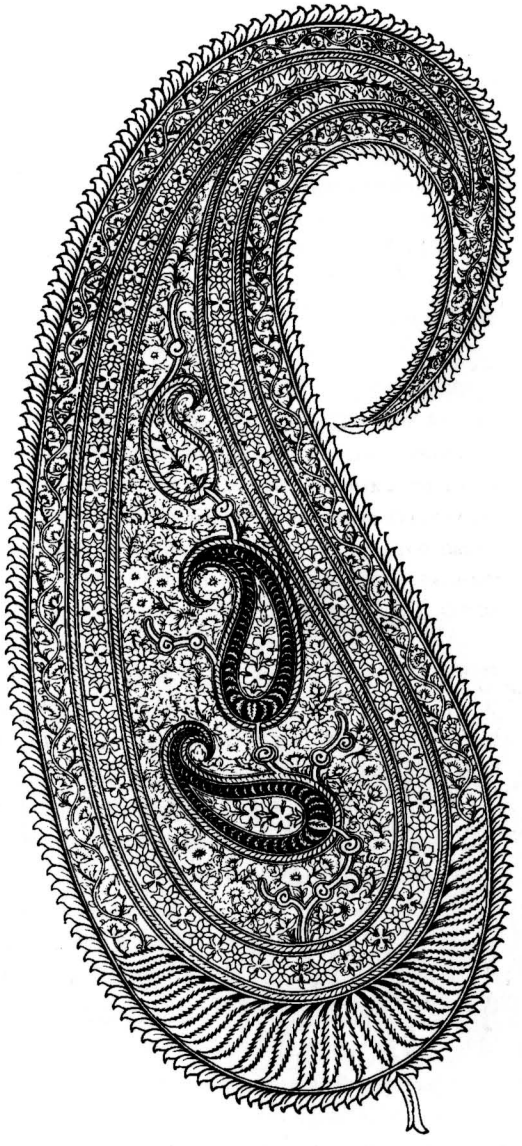
ИСКУССТВО ИНДИИ. АРАБСКОЕ И МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО. ИСКУССТВО ПЕРСИИ

Табл. 33 – 68

Искусство Индии. Находясь в меньшей изоляции, чем китайская культура, и имея больше контактов с остальным миром, индийская культура, несмотря на свою древность, не подверглась тем изменениям, которые оставили свой след в истории стольких наций.

Социальная и религиозная организация, священнослужители, храмы, касты, священные книги, поэзия, нравы, учения, предрассудки – все это еще существует у индийского народа, у которого даже завоевания не смогли отнять его собственного лица и его внутренних институтов.

Искусство должно было составлять значительную часть этого характерного застоя, и, несмотря на некоторые незначительные изменения, которые мы могли бы лучше осветить, взглянув на арабское и персидское искусство, суть индийского орнамента сегодня можно определить по некоторым заметным чертам, которые не претерпели фундаментальных изменений.



Индийский пальмовый лист.

Самой поразительной из этих черт является, вероятно, *преемственность и полнота* декорирования, которая чаще всего заполняет всю украшаемую поверхность обилием схожих или одноплановых сюжетов, достигаемым простым повторением одного элемента и связанным общим фоном, тон которого, изредка светлый, а чаще темный, но всегда теплый и гармоничный, является основным фактором общего эффекта. Эта манера расположения, примененная с восхитительным чувством цвета, придает индийскому орнаменту богатство и спокойствие, которые вызывают у зрителя ощущение необъяснимого покоя, и если бы эта могучая целостность могла уступить желанию и потребности в большем разнообразии, то можно было бы заметить, что она грешит лишь некоторой монотонностью.

Что касается самих сюжетов, то они, почти без исключения, заимствованы у флоры, трактуемой в условной манере. И хотя обобщенный тип стремится доминировать над разнообразием видов, подражание флоре, однако, более приближено к природе, чем в большинстве жанров, которыми мы занимались до настоящего времени. Даже без рабского подражания модель, как правило, узнается достаточно легко, и если иногда флора предстает в облагороженной и лапидарной манере египетского стиля, то чаще всего она трактуется в мягкой манере исполнения и с живописным раскрепощением, которое ее немного приближает к современной манере[1].

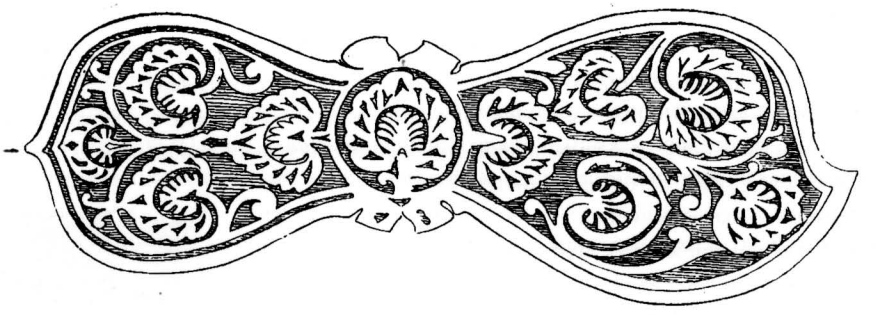
Однако такое исполнение никогда не доходит до рельефного изображения, которое, как правило, чуждо процессу украшения поверхностей у жителей Востока; оно ограничивается силуэтными рисунками, контуры которых обычно скрыты под более темными тонами, чем остальной сюжет, наносимый на светлый фон, и под более светлыми тонами на более темном фоне.

[1] Индийский пальмовый лист в большей степени, чем другие элементы флоры, используемые индийцами, соответствует условному жанру, как в этом можно убедиться, посмотрев на приведенный рисунок. Часто встречаясь в современном декоре, либо в виде орнамента, симметрично повторяющегося в обрамлении, либо в виде рамки, помещенной в центре цветочного ансамбля, он, похоже, принадлежит к индо-арабскому стилю.

Не думаем, что мы ошибемся, указав, что эти черты являются типичными для первичной и самобытной формы индийского орнамента, которая все еще доминирует, несмотря на все более частое вторжение конструктивного элемента, заимствованного у арабов и видоизмененного персами, манера которого, как мы это будем вынуждены констатировать вскоре, может рассматриваться как пункт встречи и слияния двух великих направлений – арабского и индийского.

Резюмируя пункты, которые связывают эти три вида искусства, мы будем вынуждены добавить несколько слов о цвете индийского орнамента.

Индийская сандалия.

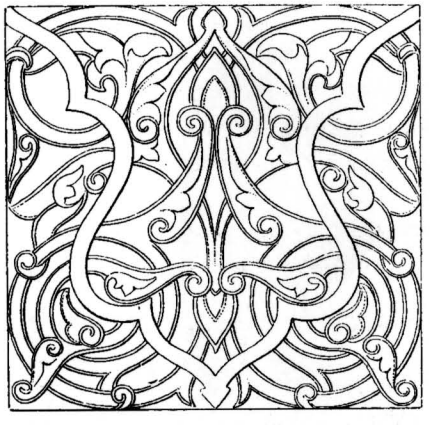


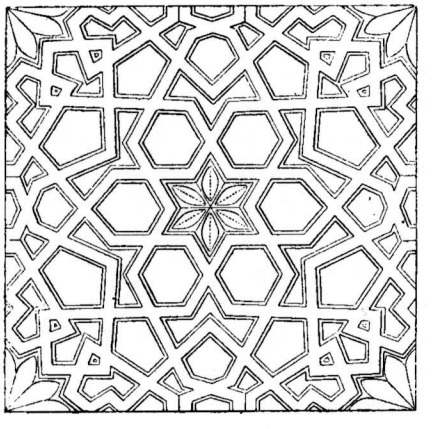
Арабское искусство. В сопоставлении с индийским гением мы рассматриваем арабский гений, расцвет которого наступил, вероятно, позднее вследствие того естественного правила, которое ведет человеческий ум от простого к сложному.

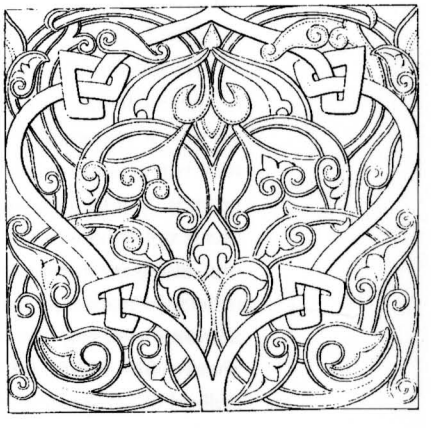
Одаренные превосходящим гением, но вынужденные отдалиться от непосредственного контакта с природой из-за следующего предписания Корана: «*Не сотвори образа*», – арабы заменили почти исключительно цветочный орнамент, применяемый в индийской орнаментации, *конструкционным*. Его каркас представлял собой игру для геометрических узоров, а основным фоном являлась *Звезда Соломона*, изображение которой они смогли так хорошо разнообразить и обогатить второстепенными сюжетами.

Здесь у арабов, так же как и у индийцев, мы видим преемственность орнамента, заполняющего все пространство, и в обоих стилях ничего нельзя изъять, не образовав неуместные пустоты; однако используемые средства являются различными, и если индийская орнаментация часто

Орнаменты арабского построения. В центре – Звезда Соломона. (Из книги П.Коста *Арабская архитектура*. Париж, издательство Фирмэн-Дидо).







довольствуется повторением близких сюжетов, то арабский орнамент построен и связан во всех своих частях; все в нем увязано друг с другом, и если речь идет, например, о розетке, то все завитки от окружности до центра имеют общие корни.

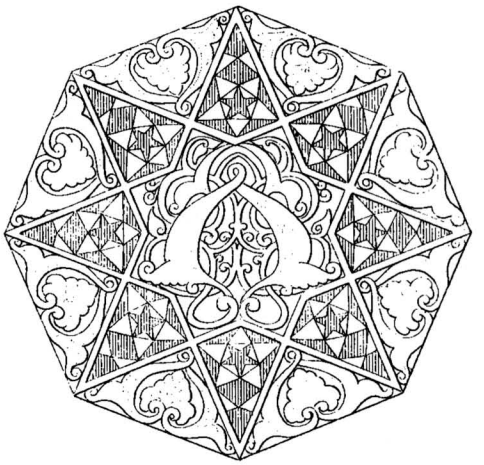
Часто эта вымышленная конструкция бывает двойной, то есть образованной из двух законченных систем, которые следуют друг за другом до конца, не смешиваясь, но встреча и вторжение на чужую территорию образуют случайные фигуры, промежуточные или чередующиеся сюжеты, отделенные от фона при помощи цвета и находящиеся под точками перекрещивания ветвевидного орнамента.

Несмотря на эту ученую запутанность, арабский орнамент остается ясным и понятным благодаря чистоте и тонкости линий, благодаря общему правилу, исключающему любые излишества, благодаря тому принципу, наблюдаемому в конструкции розеток, который состоит в том, чтобы

предоставлять для краев периметра широкие разветвления и оставлять для расходящихся лучами центров, откуда исходят эти разветвления, ту изящную работу, которая выделяет и фиксирует для глаз центр круга в качестве связующего звена всей композиции.

Добавим, что арабы были, вероятно, изобретателями этого остроумного рисунка с двойным эффектом, силуэт которого имеет два края, рисующих при помощи одной линии две противостоящие фигуры, как это можно увидеть на рисунке № 14 таблицы 33, выполненном индийцами, но в арабском или персидском стиле, и на рисунках № 7 и 11 таблицы 47 (персидской работы) и в мотивах маркетри, табл. 68.

Арабские розетки.



Чем в данной концепции, самой точной изо всех, становится флора, этот столь ценный декоративный элемент?

В примитивном арабском стиле, который еще не слился с персидским стилем, встречается изображение не самого цветка, а приближающихся к нему форм, которые, вероятно, непосредственно навеяны природой. Подобные сюжеты, являющиеся промежуточными мотивами между вымышленными сюжетами и флорой, рождаются не только из ветвевидного орнамента, который они завершают. Они являются его неотъемлемой частью, как справедливо заметил Оуэн Джонс в своей *Грамматике орнамента*. Они не разрывают линейную сеть, а продолжают ее, мгновенно расширяясь.



Задуманные и используемые подобным образом формы арабских орнаментов, являясь в своем начальном состоянии и без примеси персидского стиля еще более условными, чем греческие орнаменты, по своему замыслу носят чисто декоративный характер, находясь вне рамок природы и как бы над ней.

Для того чтобы дополнить этот краткий набросок арабского орнамента, добавим, что в нем полностью отсутствует символика, которую запрещает религиозный канон. Таким образом, арабы заменили символическую манеру письма реальной письменностью, которую они широко применяли. Чаще всего использовались надписи, сделанные буквами куфического письма или курсивом. Они самым удачным образом сочетались с орнаментом и были иногда столь обильно разбросаны по нему, что существует такой памятник, отделанный покрытыми глазурью брусками, на котором в ветвевидном орнаменте был записан весь Коран.

Таковы основные черты этого строгого и очаровательного искусства, столь сильно отмеченного печатью арабского гения, что название *арабеска* было присвоено целому жанру орнамента, который был усвоен другими нациями, не знающими его происхождения.

Когда мы перейдем к описанию персидского и византийского искусства, у нас появится возможность сказать несколько слов о контактах арабского искусства либо с искусством Азии, либо с греческим и греко-римским искусством. Малая Азия довольно часто пересекалась завоевателями Персии и Индии, Египта и Сирии и предлагала им многочисленные образцы, которые могли вдохновить их. Однако каким бы ни был эффект от этих контактов и не зная того, что арабы получили от этого и что отдали, мы полагаем, что в их системе орнаментов следует видеть оригинальное творение, которое полностью принадлежит им и которое создало исходные типы до слияния и встречи с другими искусствами, изменившими его или вызвавшими подъем промежуточных жанров.

Арабское перо.



Мавританское искусство. Прежде чем проститься с арабским искусством, мы должны поговорить о том, чем стала Испания в руках мавров. Это является продолжением нашего сюжета, поскольку мавританский стиль, обладающий некоторыми отличающими его особенностями, относится к арабскому семейству. Способы строительства, формы орнамента (в частности, элегантное *арабское перо*), частое использова-

ние надписей являются точками соприкосновения мавританского жанра и чистого арабского стиля, который с блеском проявился в памятниках Каира.

В качестве характерной черты мавританского орнамента можно указать более частое создание третьего плана, наложенного на два других, который служит в некотором роде рамкой и связующим звеном. Слегка выступая, он является реальным элементом конструкции и безо всяких изменений достаточен для ажурных элементов, которыми часто пользуются мавры.

С точки зрения полихромии, мавританский орнамент, как правило, отличается последовательной системой, основанной на использовании трех неразложимых основных цветов: синего, красного и желтого, представленного золотым цветом. В отделке зданий и мостовых, которые послужили им для удачного развития изобретений в области геометрии, мавры расширили свою палитру, в которой зеленый цвет — цвет пророка — часто играл очень важную роль.

С нашей точки зрения, в ограниченных рамках данного исследования было бы излишним уделить большее место мавританскому искусству, замечательные памятники которого, являясь постоянными объектами исследований как для архитектора, так и для декоратора, довольно часто были описаны и проанализированы.

Персидское искусство. Современные работы по филологии позволяют сделать предположение, что в далекой древности весь Иран можно было отнести к индийским корням (название Персия было названием одной из провинций Ирана, а временное господство персов дало это имя всей стране), а происхождение иранской культуры можно узнать лишь через посредство индийской культуры и династий ее завоевателей. (См.: Шампольон-Фижак. *История Персии*). «Персия, — говорил еще Батисье, — почти всегда была провинцией обширных империй, основанных различными завоевателями Азии. Следовательно, ее история перемешалась с историей других народов».

То, что с точки зрения истории правдиво для арабских, сельджукских, османских и монгольских завоевателей Персии, должно относиться и к более ранним завоевателям. Однако за пределами исторической обстановки, о которой мы не будем говорить, даже сам вид продукции обеих цивилизаций является для нас самым верным помощником для того, чтобы увязать персидскую орнаментацию с ее индийскими корнями, которая со временем стала настоящей национальной культурой и впоследствии слилась с арабским искусством.

Со времен, предшествовавших завоеваниям, которые, после длительного соседства, определили весь этот последний период, персы были известны своей любовью к роскоши и совершенству своего декоративно-прикладного искусства. Когда после поражения последнего правителя из династии Хозров победоносные арабы захватили Мадайн, бывший столицей Персии, эти жители палаточных городков были поражены великолепными сооружениями, роскошью жилищ, разнообразными орнаментами, которые попали им в руки[1].

Следовательно, в седьмом веке нашей эры персы жили в блеске и роскоши, которые можно сравнить с самыми чудесными описаниями Древней Индии в «Рамаяне» (пятнадцатый век до нашей эры), с рассказами, которые, с другой стороны, были подтверждены Страбоном, Ариеном и Мегастеном.

В том состоянии, в котором нам лучше знакомо персидское искусство, состоянии, которое относится к эпохе его наибольшего величия, его композиции, как правило, заимствовали свои основные линии у концепций арабской архитектуры, видоизмененной индийской культурой и особым гением ее народа в направлении менее жесткой и строгой манеры, более свободного изящества, и черпали разнообразные элементы в смешении двух этих источников.

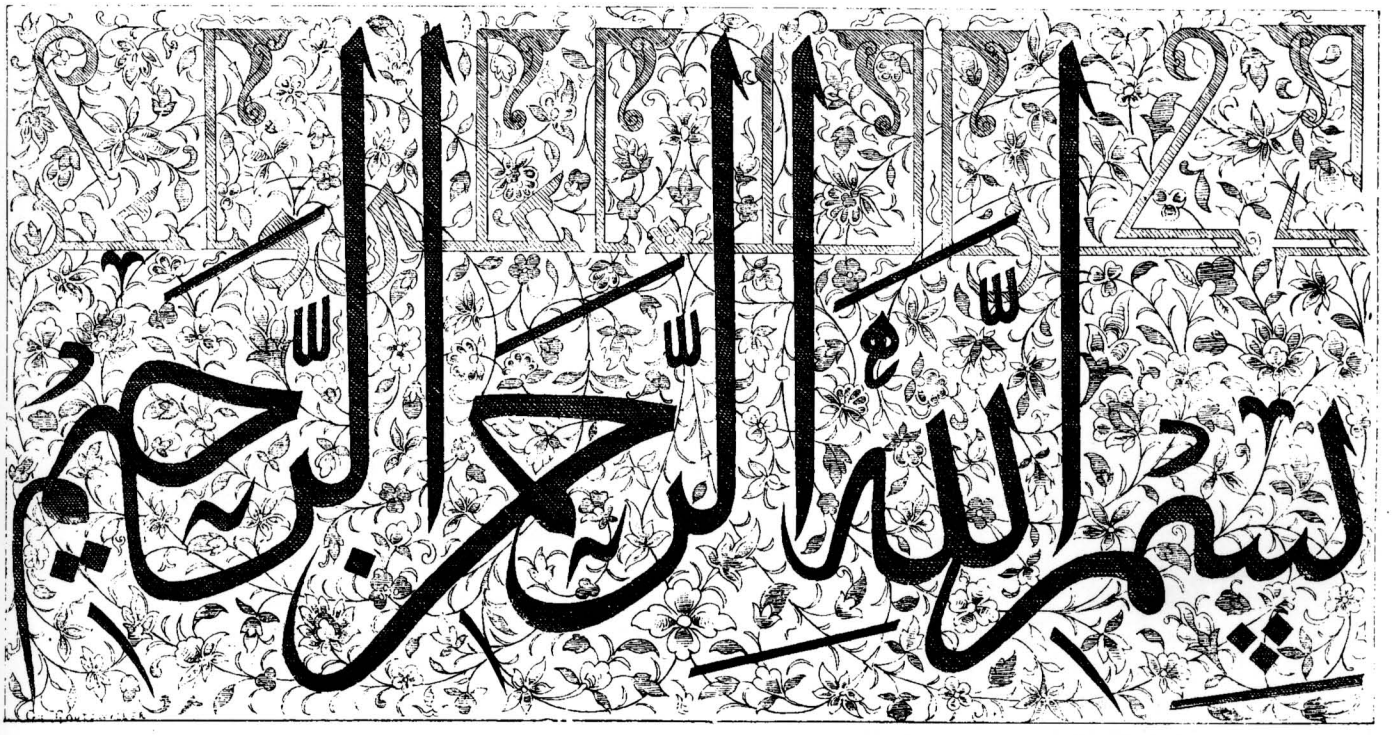
Флора, в частности, используется в них в двух видах: то с видимой свободой ее разбрасывают внутри декора, то встраивают в сеть линий и, как правило, размещают в точках их пересечения, однако и в последнем варианте она оказывается посередине между высшей арабской условностью и индийским квазинатурализмом.

Добавим также, что, в отличие от арабов, приверженцев Омара, персидские раскольники, сторонники вина и приверженцы Али, которые были склонны присваивать символический язык

[1] В книге Коста (*Арабская архитектура*) мы читаем: «Когда после сражения у Кадезии (15 год хиджры, 625 год нашей эры) арабы направились в сторону Мадайна, золотые короны, браслеты, ожерелья... попали в руки генерал-аншефа, который все разделил между своими солдатами, согласно положениям Корана. Среди этих предметов находился великолепно вытканный ковер длиной в 60 локтей, на котором был изображен сад, цветы которого были выполнены из драгоценных камней, вшитых в полотно ткани. Сомневаясь в ценности добычи, генерал-аншеф послал его Омару, высказав пожелание, чтобы изделие было продано тому, кто больше заплатит, а вырученные за него деньги будут разделены по закону. Омар не прислушался к этому и заставил разрезать ковер на равные куски. Доля, доставшаяся Али, была им продана за 20 тысяч драхм».

цветам, собранным в букеты под названием *Салам* [1] не обходились без их изображения в орнаментах, на которых изображались реальные или фантастические животные, а иногда, но гораздо реже, человеческие фигуры.

Если благодаря этим особенностям, как правило, удается различить изделия арабского искусства (однако не без труда, и мы могли бы привести наши таблицы 61, 62, 63 и 64, взятые из Корана, в качестве примера значительного смешения арабского и персидского искусства), то в не-



Надпись на языке фарси.

которых случаях значительно труднее определить индийские или персидские корни некоторых тканей и рукописей. Многие миниатюры, в частности, пришли из Индии, где они были написаны древними персами, которые, являясь сторонниками Зороастра (Заратуштры), переселились под напором сурового исламизма, и жили в стране под именем персидов или парсов.

В качестве примера изделий – персидских по манере изготовления, но индийских по стилю – мы можем назвать расписную ткань, изображенную на нашей таблице 46, на которой мы видим почти полный комплект индо-персидской флоры в полусвободном положении. На ней изображены крупные распустившиеся цветы с лучами соцветий, стоящие на свернутых стеблях; ананасы, гвоздики, лесные орехи, гранаты, жимолость, маки, ромашки, разные цветочки. Целый мир растений населяет эту композицию, которую, к тому же, оживляют еще птицы разной величины и четвероногие животные, бегущие по ветвевидному орнаменту. По мнению Жакмара, изображения павлина и молодых листьев папоротника акцентируют исключительно индийское происхождение, что не опровергается носом с горбинкой, разрезом глаз, дуговидными бровями у летающих духов, отмеченных печатью индийской расы.

К ресурсам, полученным в результате подобного смешения, персы добавили свое рукодельное мастерство и свои замечательные и плодотворные ресурсы. Специалисты по насечке золотых и серебряных узоров на стальных изделиях, переплетчики, мастера по изготовлению фаянсовой посуды, вышивальщики, миниатюристы соперничали во вкусе и ловкости.

Персидские ковры остались самыми красивыми в мире; блюда, вазы и глазурованные кирпичи из этой страны все еще являются подлинными образцами, к которым стремится наш европейский вкус и с которыми пытаются сравниться наши производители, подражая им. Персидские насечки золотых и серебряных узоров на стальных изделиях определяли тип орнамента подобного рода на протяжении шестнадцатого и семнадцатого веков нашей эры, то есть эпохи правления шаха Аб-

[1] Персы настолько любили цветы, что время цветения тюльпанов, образ которых они так охотно изображали на своих изделиях из фарфора и на глазурованных кирпичах, являлось у них мотивом всеобщей радости.

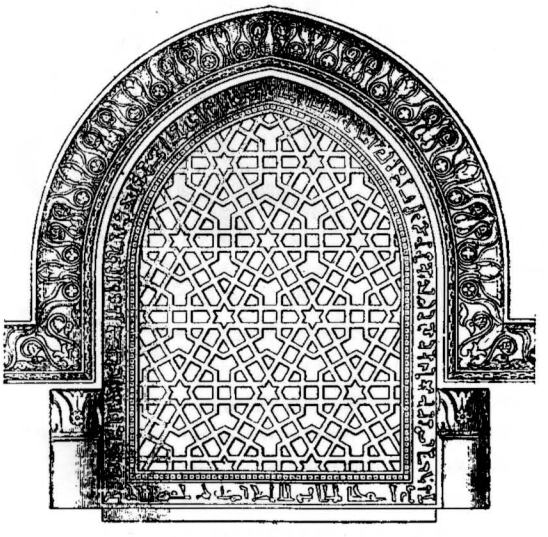
баса (называемого Аббасом Великим), которая завершилась в 1628 году и являлась апогеем персидского искусства.

Различные жанры искусства, индийского, арабского и персидского, которые мы только что рассмотрели и у которых так много общего в отношении композиции и форм, особенно сблизились на почве проявления полихромии.

Таким образом, то замечание, которое мы уже сделали по поводу индийских изделий, где полностью отсутствует всякое стремление к рельефному изображению, можно применить и ко всем восточным изделиям.

Правилом является рисунок, на котором в виде силуэта изображены геометрические профили, оттененные условным цветом на доминирующем и исходном фоне. Это — правило блеска и отдыха, когда рисунок хорошо скомбинирован, а цвета удачно сближены. Разнообразные цветовые гаммы рождаются из черного, бело-дымчатого, синего, красного, желтого, телесного фона с вкраплением разъединяющих или связующих элементов, которые разнятся в зависимости от природы производства, однако это разнообразие всегда осуществляется при помощи однородных тонов и в форме выступающих контуров, переходящих от черного к белому через любое промежуточное положение в зависимости от потребности.

Персы являются искусными мастерами обращения с разнообразными орнаментальными ресурсами, и именно с их стороны следует ожидать лучших уроков декоративной цветовой гаммы (см. два ковра — таблицы 57 и 58 — и фаянсовые изделия — таблицы 49, 50, 51, 52, 53, 54, в которых господствует зеленый цвет, любимый цвет Магомета).



Использование золота является главным в орнаментах с мавританскими барельефами, базовыми цветами которых являются три основных цвета, к ним добавляется скромная игра света на слабых бликах (см. таблицу 67).

Интересным является использование золота на иллюстрациях манускриптов с такими прекрасными страницами. И оно совершенно очаровательно в виде *рассыпанных звездочек* в современных изделиях индийских мастеров (см. табл. 37). На фоне, состоящем из двух равных частей разной окраски, переходящей от черного к белому, от красного к зеленому, характерной для индийского вкуса и изменяющейся при резком изменении рисунка, который в своих деталях претерпевает аналогичное изменение цвета, индийцам удается нейтрализовать абсолютную насыщенность в рамках общей гармонии. Благодаря золоту, нанесенному на резкие тона, которое их связывает, соединяет вместе, как это могла бы сделать завеса из прозрачной оболочки, вытканная золотом, и возникает эта гармония.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

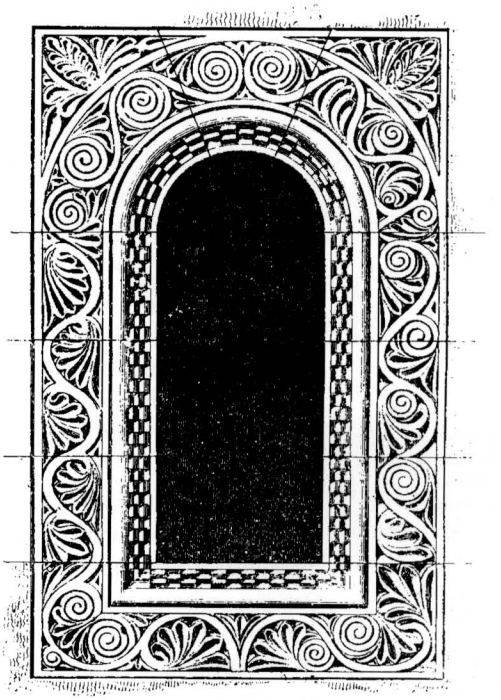
Табл. 69 — 77

Здесь мы отдельно поговорим об этом важном стиле, который не входит ни в один из трех крупных разделов (ни в античное искусство, ни в искусство Азии и ни в западное искусство), но в некотором роде может служить связующим и переходным звеном между двумя первыми разделами, от слияния которых он берет свое начало, и последним разделом, вдохновителем которого он долгое время являлся.

Действительно, византийское искусство можно рассматривать в качестве продукта вырождающегося искусства греков в сочетании с искусством народов Азии. Отправной точкой этого слияния должно служить завоевание части Азии римлянами, которые, проявляя все большее любопытство к величию искусства орнамента, встретили на Востоке новые элементы, отвечающие их вкусу к роскоши. Каковы на самом деле были природа этих элементов, их свойства, их значение? Этот момент остался неясным.

В доисламский период, в течение которого одновременно произошло развитие гения и могущества арабов, они уже обладали самобытным искусством; однако от него остался след лишь в нескольких легендах, в которых говорится о крупных величественных памятниках, восходящих к античности. В результате катастрофы (наводнения) арабы вышли из Африки в Азию и основа-

ли в Сирии множество халифатов, среди которых находился Хирский халифат, роскошь архитектуры и богатство которого послужили темой для волшебных рассказов в этих легендах: (См.: Коста. *Арабская архитектура*). Мы знаем, что кочевые и оседлые племена называли друг друга *войлочный народ* и *глиняный народ*, что указывало на наличие у последнего из них керамических изделий, орнамент которых не известен, а также на наличие отделки их оружия, тканей и их постоянных жилищ. На основании этих традиций можно сделать вывод, что арабское искусство африканского происхождения было перенесено в Азию в ходе миграции, произошедшей в неустановленное время; что это искусство при контакте как с греками, так и с индийцами и персами, претерпело ряд изменений, значение которых нам не известно, и его большая часть вошла в компромиссный вариант под названием *византийское искусство*.

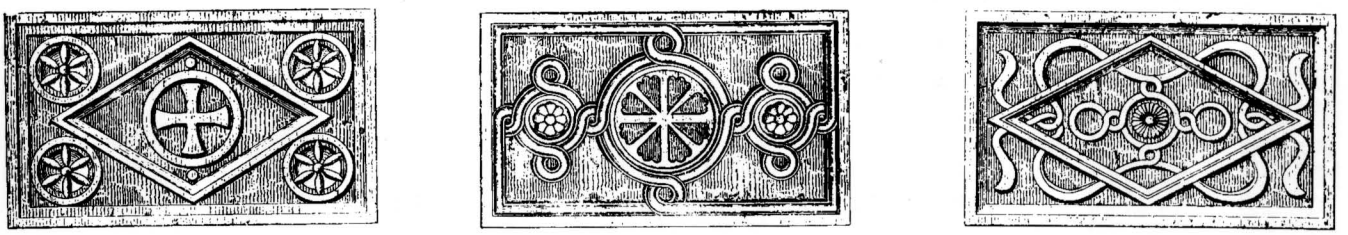


Деталь церкви в Мармутье (византийский стиль).

Позднее, когда в эпоху, следующую за эпохой византийского величия, под влиянием исламизма арабское искусство приняло ту форму, которой мы сегодня восхищаемся, в некоторых проявлениях и на некоторых территориях могло произойти определенное воздействие византийского искусства на методы арабского искусства; однако было бы преувеличением относить к византинизму, как это делалось ранее, сам факт происхождения и формирования арабского стиля, у которого имеется слишком много своих черт и целостности для того, чтобы в общих чертах не иметь своей оригинальной концепции.

По нашему мнению, правдой является то, что влияние могло быть взаимным, как это неизбежно происходит при контактах подобного рода. Однако если арабы получили что-либо взамен, то можно сказать, что они частично использовали ту сторону искусства, которая многое позаимствовала от восточных корней, либо при своем первичном образовании, либо даже в эпоху его наибольшего развития [1].

Как бы там ни было, важное место в истории орнамента принадлежит византийскому искусству, которое, объединив два великих течения — греко-латинское и азиатское — распространилось, с одной стороны, на северо-восток, где оно определило вплоть до нашей эпохи стиль русского орнамента, а с другой стороны, на запад, где в соединении с особыми склонностями кельтских, латинских и ломбардских народностей, оно должно было привнести основные элементы *римского* стиля, и, наконец, при новой встрече с восточным искусством в эпоху Крестовых походов внести свою лепту в формирование *готического* стиля.



Византийские орнаменты. (Церковь Теотокос в Константинополе). (Из собрания Гайабо).

Построение орнамента у византийцев было более простым, чем у арабов. Логика его построения та же самая, однако она сведена к минимальным последствиям: переносы происходят гораздо реже, они приближены к принципу греческих орнаментов и довольствуются, как правило, одним планом.

Появляющиеся на стебельках длановидные (лапчатые) цветы, родовая форма которых происходит непосредственно от греческих ваз, в своих проекциях очень похожи на арабские аналоги; но их зубчатый рисунок лишен размаха, приобретенного арабскими цветами, и у них меньше возможных ресурсов. Однако если прорисовка деталей не столь красива, то исполнение орнаментов очень хорошо продумано, и на них выгодно различим след греческого стиля. Многоцветный

[1] С момента основания Византии Константин приглашал туда азиатских мастеров, которые позднее работали там в большом количестве (в период правления Юстиниана) под руководством греческих архитекторов Анфимия из Тралл и Исидора из Милета на строительстве храма Святой Софии и других памятников юстинианской эпохи, на которых видны следы их влияния.

византийский орнамент с простыми силуэтами и разумным построением, в котором пространство исходного фона значительно свободнее, чем у азиатских мастеров, всегда дает отдых глазам, которые останавливаются на нем. Вязь орнамента улучшена, а растительные темы соответствуют законам природы. Крупные, утолщенные представители флоры играют в них иногда главную роль. См. таблицу 69, рисунки на ней под №№ 31, 32; таблицу 74, №№ 9, 14, 18, 19, 23, 24 и таблицу 86, № 4.

Впрочем, в этом жанре существует множество вариантов орнаментов, а в результате слияния двух самобытных искусств в них чувствуется наличие индивидуальных ресурсов и знание всех стилей. То нам встречаются фоновые орнаменты, бордюры, составленные в индийской манере, в которых присутствуют лишь цветочные орнаменты, используемые индийскими мастерами; это



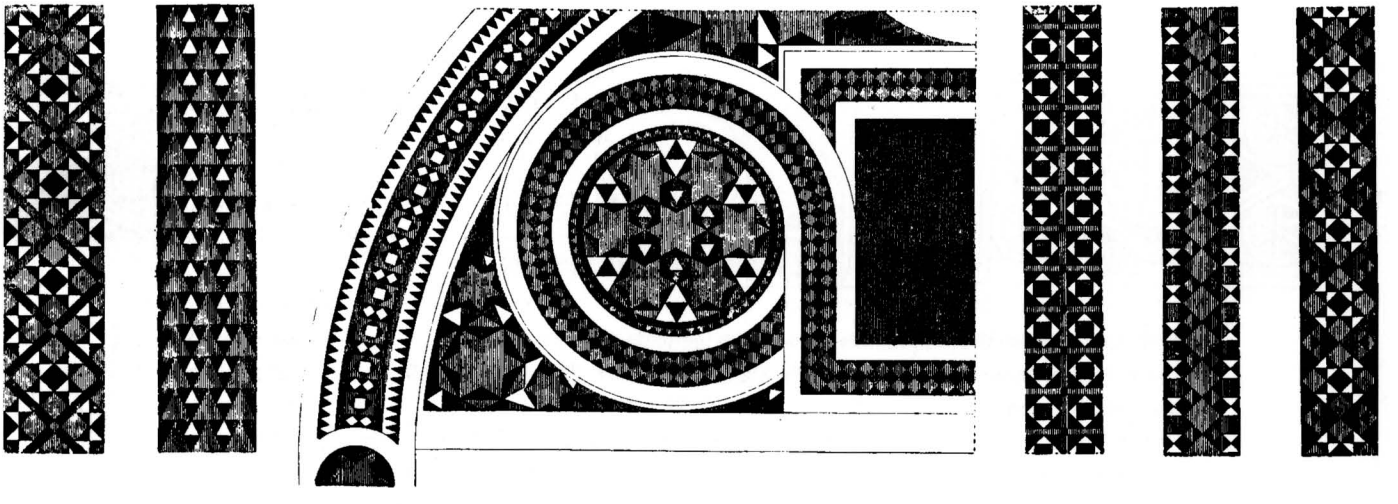
Бордюр из Евангелиэра восьмого века. (Воспроизведение по рисунку из книги *Средневековое искусство* П. Лакруа. – Париж, издательство Фирмэн-Дидо).

является повторением той единственной манеры исполнения, которая при непосредственном наложении умеет воспроизводить самые богатые ощущения полноты (см. таблицу 75, №№ 1, 3, 4, 6, 7, 8). То, наряду с регулярностью повторов, являющейся правилом, византийцы применяют симметрию так, как ее понимали греки, то есть выполненную в форме равновесия сил, а не в форме полного повтора, в наложенном или перевернутом виде (см. таблицу 69, №№ 30, 32; таблицу 76, № 6).

Геометрические компоновки византийцев относятся к ряду наиболее искусных и особенно выделяются в мозаиках, в которых они сумели победить монотонность путем создания точно задуманных переплетений. Они, как правило, основываются на сочетании прямой линии и экера. Эти конструкции можно увидеть на таблице 74, №№ 1, 5, 6; таблице 77, №№ 13, 14, 15, 16 и т.д. и на таблице 79, №№ 7 и 23.

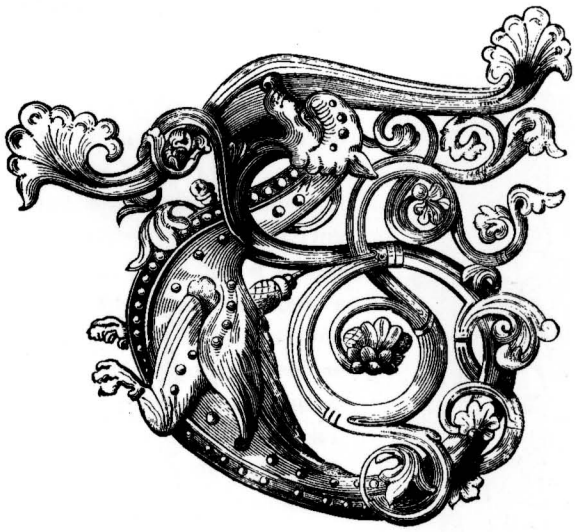
Мозаики епископского престола в церкви Сен-Лоран вне городских стен. (По Гайябо).

Византийские мозаики геометрического стиля отличаются от латинских мозаик именно этой конструкцией, являющейся неотъемлемой частью их деталей. У латинян конструкция носит, как правило, внешний характер, то есть она выстроена с помощью архитектурных линий, внесенных



в мозаику, которая выполняет функцию каменного переплета готического окна, созданного при помощи простого квадрата или треугольника, взятого из элементарного маркетри. Мы приведем несколько примеров, которые помогут понять эти различия. Эти фрагменты получены из церкви Сен-Лоран, расположенной вне городских стен в Риме; мы позаимствовали их из книги Гайябо *Древние и современные памятники*. Вот что говорит о них А.Ленуар: «Эти прекрасные мозаики, которые можно встретить лишь в Италии, очень трудны в исполнении, потому что они с трудом инкрустированы в мрамор и потому что геометрические рисунки, содержащиеся в них, и их небольшие размеры требуют большой точности во всех смежных деталях. Мозаики этого вида пользовались большим успехом на протяжении двенадцатого, тринадцатого и четырнадцатого

веков, особенно во всех римских провинциях; а в некоторых церквах, например в церкви Орвьето, они изображены на части их фасадов; большие внутренние монастырские галереи церквей Св. Павла вне городских стен и Св. Иоанна Латранского в Риме покрыты самыми богатыми рисунками, выполненными в этом стиле... В том же стиле оформлены восточные мостовые, которые античные авторы называли, в частности, *opus alexandrinum*, этот же стиль применялся в церквах Востока и Запада, начиная с первых веков христианской эпохи вплоть до середины Средних веков».



Византийский рисунок и, как следствие, его цветовая гамма носят абсолютно *условный* характер. Очень слабое рельефное изображение проявляется в росписях так называемых греческих рукописей и сицилийских мозаик, которые являются прямым подражанием византийскому рисунку. С другой стороны, ему повсюду присуща насыщенность тонов, которые попросту противостоят друг другу на первоначальном фоне, как везде на Востоке.

У самого византийского орнамента отсутствует символический характер, за исключением креста, который повторяется в виде множества различных изображений, более или менее удаленных от исторического типа. Однако к нему часто примешиваются апокалиптические животные, человеческие или небесные фигуры, имеющие религиозное значение.

ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО

Здесь мы должны следовать не этнографическому, а хронологическому порядку, выделяя три основные великие эпохи: 1 – Средние века; 2 – Возрождение (Ренессанс); 3 – семнадцатый и восемнадцатый века и, в частности, французское искусство в этот последний период.

СРЕДНИЕ ВЕКА

КЕЛЬТСКОЕ ИСКУССТВО. РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО. ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

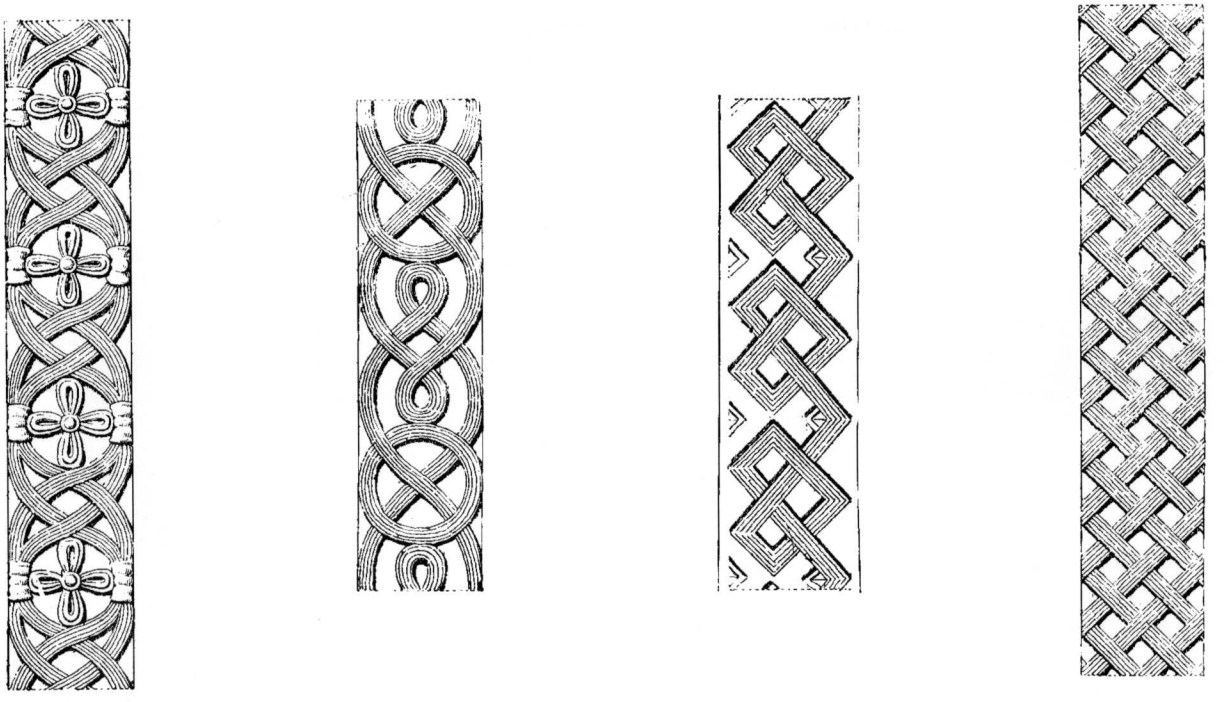
Табл. 79 – 112

Кельтское искусство. Ранее мы говорили, что, распространяясь на Запад, византинизм у народов кельтской расы должен был столкнуться с местным искусством, родившимся в результате особых обычаев этих народностей.

Нам действительно трудно не признать этой особенности у так называемой *кельтской* орнаментации, которой мы посвятили две наши таблицы, 81 и 82 (см. примечания к этим таблицам). Самые знаменательные памятники этой орнаментации были приведены в интересной работе Вествуда (*Англосаксонские и ирландские миниатюры и орнаменты рукописей).* Этот автор отказывается от двойного предположения, с одной стороны, об их римском происхождении, опровергнутом благодаря отличию постоянно сменяющихся плетеных узоров латинских мозаик от узлов кельтских спиральных орнаментов, и, с другой стороны, об их византийском происхождении, которое опровергнуто благодаря отсутствию аналогии между этим кельтским рисунком первой формации и орнаментацией собора Святой Софии, опубликованной Зальценбергом. Из этого он сделал заключение о стихийном характере национального искусства, оставив, впрочем, в стороне очень темный вопрос о том, была ли Скандинавия его колыбелью, или, напротив, зародившись в Ирландии, оно впоследствии распространилось в Англии, в скандинавских странах и на севере Франции.

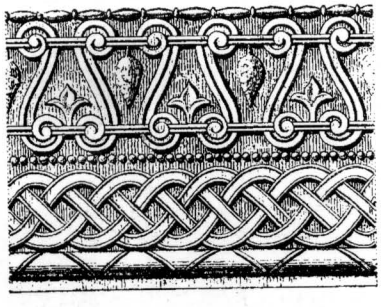
Если бы нам позволили высказать предположение по поводу этого щекотливого вопроса, мы были бы склонны поделиться обоими этими мнениями, обратясь к более раннему периоду и приписывая этому искусству азиатское происхождение, как и происхождение самой кельтской расы,

относящейся к скифам арийского происхождения, которые постепенно проникли на континенты и острова Севера, самое чистое выражение которых этнографическая наука видит в ирландцах.



Кельтский плетеный узор. (По книге Гайябо *Древние и современные памятники*).

Таким образом, через общность азиатских корней и соседство в первобытном состоянии можно было бы объяснить некоторое родство кельтской культуры с арабской культурой с точки зрения изобретений в области геометрии и несмотря на различие в их применении, которое мы покажем.



Кельтско-византийский мотив.

Не настаивая больше на этом предположении, которое, придерживаясь независимости местного кельтского искусства от византийского и галло-римского искусства, могло бы объяснить самобытные черты у различных северных народов и одновременное существование у них общего корня, мы при помощи короткого описания дополним общий анализ этого стиля, сделанный нами в примечании к таблице 81.

Плетеный узор является почти уникальным элементом кельтского орнамента в первую эпоху, и одного этого было бы достаточно для установления его древности, поскольку плетение является самым примитивным приемом изо всех остальных. Его отличительной особенностью зачастую является удачное размещение элементов орнамента, которое всегда можно было выполнить, и всегда логичное развитие его сюжета. Нет ни малейшего сомнения в том, что на шаблоны этих орнаментов вначале накладывались настоящие переплетенные шнуры, прежде чем принималось решение о квазигеометрической композиции. Гибкость используемого элемента обеспечивала запас ресурсов для образования спиралей и изогнутых под прямым углом линий, что являлось характерным отличием от геометрического арабского рисунка. Мы поражаемся разнообразию изделий, родившихся из таких незначительных элементов; действительно, приятно проследить за тем, как они усложняются и достигают глубины, свидетельствуя своим мудрым расположением, прозрачностью связей и изобретательностью изгибов и узлов о подлинной согласованности орнаментальной конструкции.



Инициал (Срезанный кельтский орнамент).

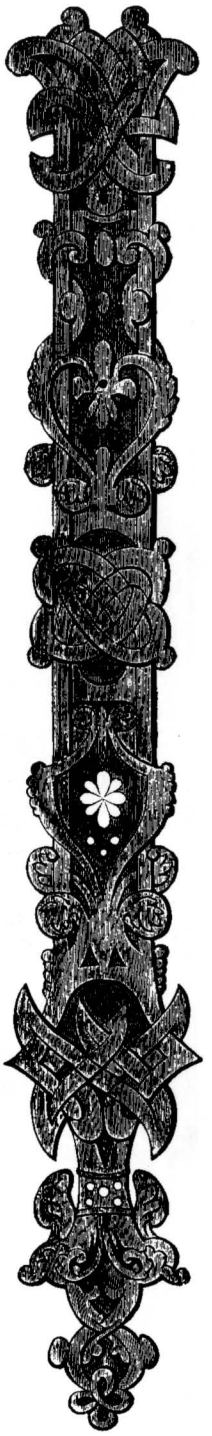
Кельтско-византийский мотив.



Тем не менее в этом жанре, ресурсы которого находились под угрозой истощения даже при использовании всевозможных сочетаний, предоставляемых природой вещей, недоставало эле-

мента жизни, и он действительно позаимствует его у византийской культуры, с которой впоследствии будет в тесном контакте.

Бордюр из Еванжелиэра одиннадцатого века. (Мюнхенская библиотека).



Смешанная эпоха. Романский стиль. Начиная с этого преобразования, или, лучше сказать, с этого компромисса, — его дата определяется девятым и десятым веками, эпохой Карла Великого и его преемников, того компромисса, в котором легко обнаруживается самобытность двух искусств, — начинает проявляться грядущее превосходство западноевропейских изделий.

Бордюр, взятый из Библии святого Мартина из Лиможа. (Десятый век). (Этот бордюр, как и два других, взяты из книги П.Лакруа *Средневековое искусство*).

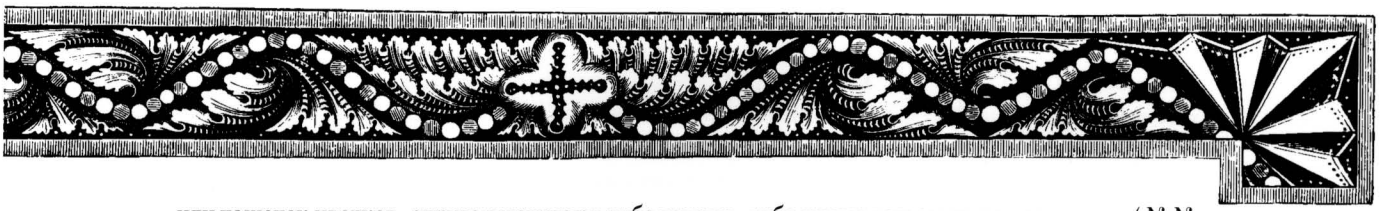


Восприняв растительность византийского орнамента, создатели кельтского орнамента, в свою очередь, двинулись вперед. Они сохранили часть своих первоначальных шнуров; другой частью стал стебель, из которого выходили соцветия, заканчивавшиеся цветками. Достигнув таким образом подлинного богатства орнаментов, кельтский стиль поднялся до ранга искусства. В то же самое время все более стало проявляться упоминавшееся нами отличие от чисто геометрической концепции, присущей арабскому орнаменту, которое выражалось во все более частом изображении голов четвероногих животных или птиц, служивших завершением нескольких линий. Их соединение в данном случае использовалось для изображения по периметру вытянутых тел вопреки всякой пропорции и всякому сходству, из которых вырастали ноги и лапы, увязанные с головой. В подобном состоянии эти фантастические и гротескные образы составляют особое самобытное искусство, то, чего не смогли сделать одни плетеные узоры (см. таблицу 85, №№ 13, 15, 16). Похожие на них фигуры встречаются на резных камнях в Великобритании и Скандинавии, что делает старые монастырские уставы и древние молитвенники, откуда взяты наши примеры многоцветности, интересными с точки зрения всестороннего представления самобытного и полного стиля.

Сюжеты, относящиеся ко второму плодотворному кельтскому стилю, мы поместили на таблице 85. Декоративные лепные украшения и розетки (№№ 18, 22) скомбинированы в них с большой выразительностью. Инициалы на свободном пространстве (№№ 19, 20, 21) сравниваются с композициями лучших художественных изделий из железа. Инициалы на цветном фоне (№№ 34, 35, 36, 37) со своей богатой и хорошо организованной насыщенностью, в которой удачно уравниваются два стиля, кельтский и византийский, являются наиболее полным выражением этой орнаментации десятого века. В этих композициях следует отметить энергию рисунка, мастерство компоновки, постоянную логику, отслаивание и развертывание, соответствующие общим законам, а также ясность, полученную благодаря нежной цветовой гамме, которая украшает их.

Как на всем Востоке, так и в Византии рисунок и цвет полностью условны; здесь можно увидеть лишь слабые рельефные изображения, цель которых — обозначить округлость стебельков

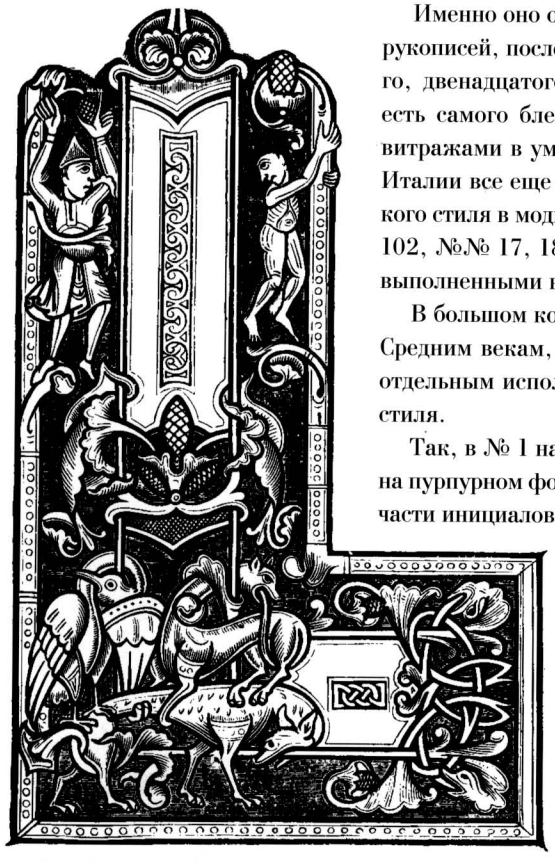
Бордюр, взятый из книги причетника собора из города Мец (Девятый век).



или чашечек цветков, откуда выступают либо головы, либо новые ветвевидные орнаменты (№№ 19, 20, 21). Похоже, что в кельтских орнаментах не заложено никакой символики, за исключе-

нием, может быть, сюжетов без начала и конца, которые так часто в них встречаются, и которые, возможно, являются символом вечности (см. таблицу 81, №№ 8, 18, 23, 24, 31).

Это слияние кельтского и византийского стилей не уступило полностью своего места готическому стилю, с которым оно сосуществовало на протяжении длительного времени.



Именно оно определило типы самой прекрасной орнаментации витражей и рукописей, последние в эту эпоху на протяжении одиннадцатого, двенадцатого, тринадцатого и четырнадцатого веков, то есть самого блестящего периода Средневековья, были лишь витражами в уменьшенном виде. Даже в пятнадцатом веке в Италии все еще встречаются непосредственные следы кельтского стиля в модных в ту пору виньетках на полях (см. таблицу 102, №№ 17, 18, 19, 20), которые конкурировали с полями, выполненными в латинском стиле Возрождения.



Капитель одиннадцатого века

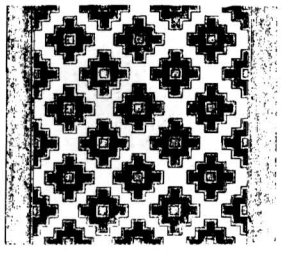
В большом количестве наших иллюстраций, относящихся к Средним векам, можно проследить за комбинированным или отдельным использованием двух элементов этого смешанного стиля.

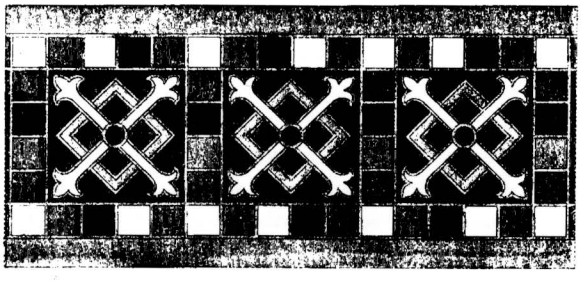
Так, в № 1 на таблице 90 использованы оба стиля: два угла на пурпурном фоне относятся к кельтскому стилю, так же как и части инициалов на пурпурном фоне (№№ 13, 14, 15, 16); остальное относится к византийскому стилю.

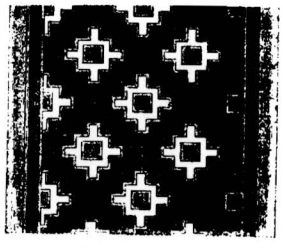
Скандинавские росписи, содержащиеся на нашей таблице 94, а также эмали и ткани навеяны византийским стилем.

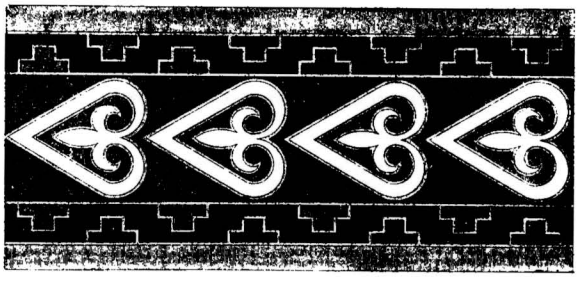
На витражах, помещенных на таблицах 98 и 100, еще легко распознать смешанное или раздельное использование обоих стилей; №№ 1, 19, 28 на первой из этих таблиц, и №№ 28, 29 и 30 — на второй из них демонстрируют смешение стилей, которое легко уловить.

Что касается таблиц 97 и 102, взятых из рукописей, найденных в Италии, где византийский стиль сохранялся дольше, чем на севере Европы, то если первая их них относится непосредственно к византийскому стилю, вторая содержит примеры слияния, произошедшего в этом стиле буквально накануне великой эпохи Возрождения.









Эмали с лицевой стороны алтаря церкви в Комбурге, в Германии. (Двенадцатый век). (Из книги Гайябо *Древние и современные памятники*).

Стрельчатый стиль. Стрельчатым сегодня, как правило, называют стиль, который долгое время назывался готическим, поскольку именно применение стрелки (свода) в архитектуре определило его основные черты даже в таком направлении, как орнамент.

«Стрелкой называют свод, образованный двумя круговыми дугами равного радиуса, которые встречаются в своей верхней части и образуют кривой угол». (Батисье. *История монументального искусства*).

Лишь для памяти мы упомянем о тех требованиях, которые возникли после изобретения стрелки. Примеры тому мы находим, среди прочего, в крестовых сводах в Микенах и в пеласгических захоронениях, в некоторых римских памятниках, в Тускулумском акведуке; более широкое применение стрелка нашла в Каире, в мечети Ибн-Тулун, построенной в девятом веке под влиянием персидской и византийской культур; на протяжении десятого века она встречается в творениях арабов в Сицилии, откуда она попала в Нейстрию в результате норманнских завоеваний.



Стрелка ограды хоров в Соборе Парижской Богоматери.

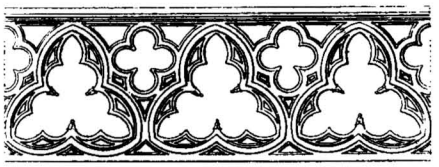
Внедрившись на севере Европы со второй половины двенадцатого века, стрельчатые конструкции господствовали там лишь на протяжении тринадцатого века.

В течение первого периода применение нового стиля ограничивалось только сферой архитектуры. В ней стрелка существовала наряду с полным романским сводом, так же как мы видим ее существование у арабов в одних и тех же памятниках наряду с дугой в форме лошадиной подковы.

Она не применялась в исключительном порядке, и на протяжении романской эпохи к ней добавились лишь орнаменты, позаимствованные у предшествующих стилей.

Однако вскоре из этого единого стержня возник новый мир орнаментных типов, и к чести наших северных мастеров следует отнести то, что они смогли развить эту случайную форму и превратить ее в новое творение. Именно они определили ее рисунок и ее детали и превратили ее в тот известный стиль, который почти исключительно применялся около трех столетий и усеял наш западный мир своими чудесными творениями.

Деталь Кёльнского собора.



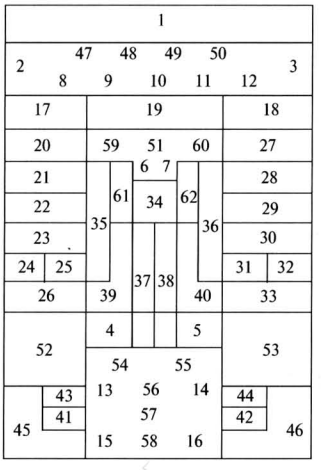
Детали стрелки.





Изучение наших таблиц 90 и 98 поможет понять эпоху перехода от первой стрельчатой фазы ко второй. Первая из двух этих таблиц по стилю своих орнаментов все еще принадлежит к чисто романскому стилю. На второй, более поздней, уже предугадываются те коренные различия, которые произойдут в орнаментации. (Здесь мы приводим полную нумерацию таблицы 90 для того, чтобы облегчить изучение этого перехода).

Схема таблицы 90.



Ценная рукопись из Люксёя (департамент Верхняя Сона), которая содержала почти все элементы этих отличий, относится к двенадцатому веку и предоставляет характерную таблицу деталей романского орнамента. Формы, относящиеся к кельтскому стилю, расположены в ней рядом с элементами латинского стиля, так же как в архитектуре уже находились рядом полный свод и стрелка.

Таким образом, №№ 26, 33, 54, 55, 56, 57, 58 относятся к кельтскому стилю.

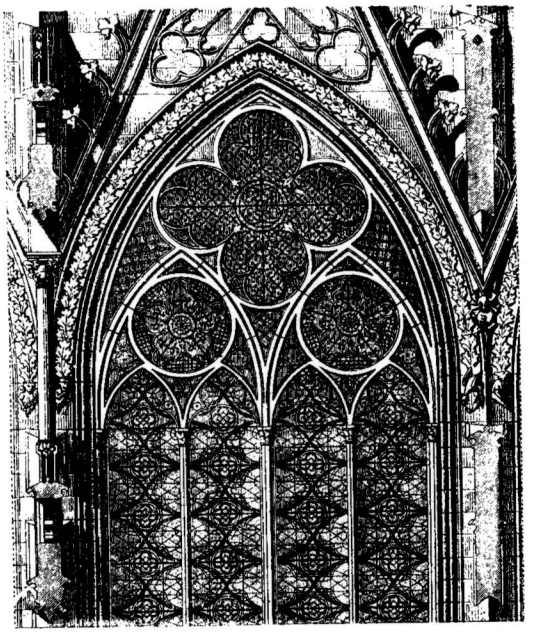
Новизна проявляется в отделке колонн, их ствол по всей высоте украшался ветвевидными и спиральными орнаментами, орнаментом в виде листьев (№№ 15, 16, 37, 38), а капители также (№№ 47, 48, 49, 50) были украшены орнаментом в виде листьев, которые то сворачивали свои завитки в верхней части колокола капители, то склонялись вниз, то находились рядом с фигурой человека. Впрочем, этот орнамент (№ 51) нашел свое оригинальное применение в качестве опоры самой колонны.

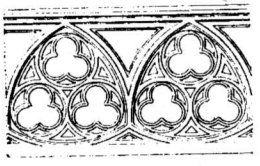
С другой стороны, во фризах и бордюрах можно встретить греческий орнамент в виде ломаной линии (№№ 17 и 18), зигзаги и контрзигзаги (№ 41), полые четырехгранные пирамидки (№ 42), пилообразные орнаменты, обогащенные за счет чередования с растительными орнаментами (№№ 30, 31). Во всех других номерах можно встретить воспоминания, более или менее приближенные к античности: орнамент в виде фестонов сердцевидной формы, чередующийся с копьями, водянистые листья, тучные растения, которые полностью закрывают фон.

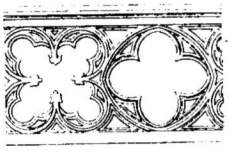
Следовательно, здесь на этой таблице наряду с углами 45 и 46 и номерами с 1 по 16, византийского или кельтско-византийского стиля, происходящие из современной им рукописи, в последний момент были вкратце показаны воображаемые или экзотические типы условной античной флоры, которые новый гений готического периода не преминул заменить на местную растительность.

Несмотря на силуэтные изображения, которые все еще носят характер византийского стиля, на витражах, отображенных на таблице 98, в деталях орнамента открыто проявляется отход от античных принципов. То, что изолированный кельтский стиль, столь скованный в логике своего

Детали Кёльнского собора. (По книге Гайябо *Древние и современные памятники*).

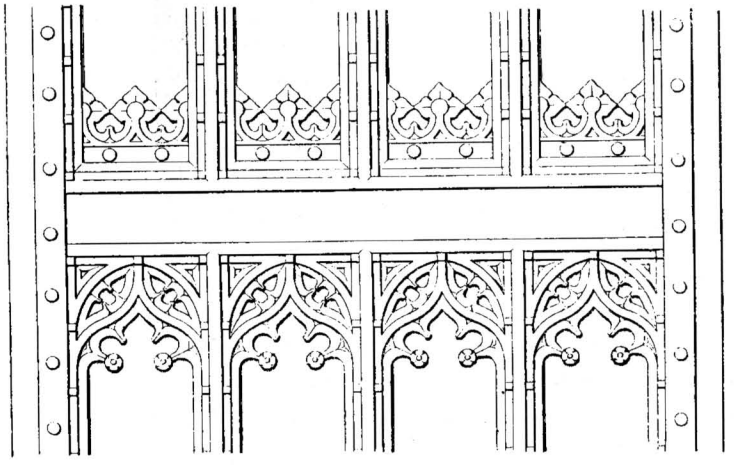


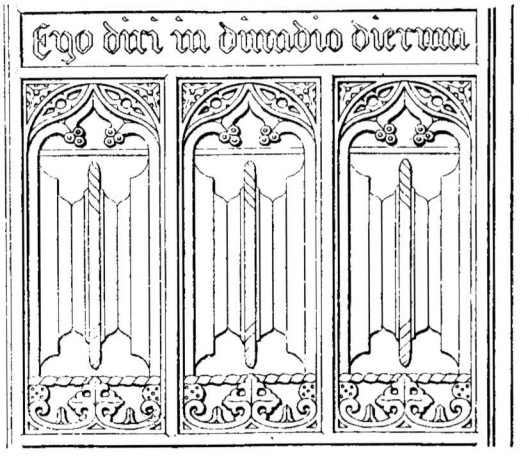




развития, обещал в десятом веке, он, наконец, достиг в этот период своего полного расцвета. На более свободном пространстве разрабатываются типы известной условной флоры, а ее лепестки, изящно разделенные и широко распустившиеся, грациозно сочетаются со строительной вязью,

Резные ворота аббатства в Сент-Альбане. (По книге Гайябо).





которая часто используется для ограничения чередующихся фонов. То этот строительный элемент является просто извилистым ветвевидным орнаментом (№№ 16, 38); то эта извилистость становится двойной, и обе вязи перекрещиваются (№№ 6, 14, 36); существуют конструкции,

переплетающиеся (№ 35) в шахматном порядке (№№ 4, 8, 9, 10), комбинации, в которых задействован лишь растительный элемент (№№ 11, 24, 26), бордюры в виде жемчужин и покрытые бороздками (№№ 22, 35), которые иногда заворачиваются на себя по типу кельтских узлов. Элементы конструкции примешиваются к флоре, которая зачастую выходит из них (№№ 1, 15, 22, 35), и делят ее или управляют всем ее цветением.

Строгий порядок, ясность и богатство сюжетов, мудрость и разнообразие компоновки, сила дедукции, энергия рисунка – все это указывает на то, что эти изделия являются продуктом сильного народа, который решил вопрос о превосходстве западного искусства.

Начиная с конца тринадцатого века, античный стиль, еще оставивший некоторые следы в деталях орнаментов, полностью исчез из архитектуры, в которой безраздельно стал властвовать стрельчатый стиль с присущими ему остроумными модификациями, которые мы не имеем возможности описать. Следовательно, мы не станем перечислять аркатуры *острые, со стрельчатыми арками, с высокими сводами, удлиненные, трехлепестковые*, аркатуры *с обратным сводом, с выступом, в форме желобчатого бруска, в форме ручки от корзины*, которые были так точно проанализированы в *Инструкциях*, опубликованных Комитетом по истории искусства и памятников в 1846 году, с тех пор фигурирующих во всех трактатах по архитектуре. Мы напоминаем о них и отсылаем к ним, поскольку их очертания являются подлинным генератором для орнаментов, которые связаны с ними. Этот факт широко демонстрируется исследованиями витражей на нашей таблице 100. Криволинейные формы, построенные с помощью несгибаемого экера, являются основой этих рисунков четырнадцатого века (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15). В этих сюжетах четырехлистник, трилистник и розы рождаются из этих очертаний, построенных как сама архитектура; второй план, образующий фон полноты, на который эти конструкции наносят отпечаток своего силуэта, заимствован у геометрических построений, у плетеных кельтских узоров, у местной еще робкой флоры, за исключением любого упоминания об античности.



Бордюр из латинского Евангелиэра тринадцатого века. (Из книги *Средневековое искусство*).

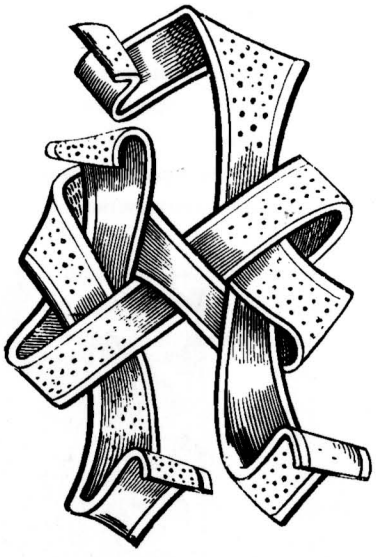
Этот стиль в орнаментации является совершенно самобытным не только по своим формам, но и по своим принципам. Нигде еще детали орнаментов не вытекали непосредственно из архитектурных линий. В руках западных мастеров построение орнамента не является больше простым вымыслом, как это было, например, у арабских мастеров; оно подразумевает реальную конструкцию и намечает все его очертания; все детали проистекают в нем непосредственно из принципов построения основных линий таким образом, что трехлепестковый орнамент простой балюстрады, любого панно может рассказать о возрасте и типе всего сооружения.

Детали орнамента, которые варьируют от самых примитивных стилей до самых роскошных прихотей стиля *пламенеющей готики*, занимают свое место в этой конструкции, не искажая ее, и следуют архитектурному направлению.

Одновременно с этим орнаментальным искусством, которое было строгим в своей логике и привередливым в мельчайших деталях, а относящиеся к нему роспись на витражах, облицовка внешних поверхностей, эмали и плиточные работы, рельефная резьба по камню, по дереву или железу на протяжении Средних веков были основными и почти единственными формами его проявления, в многочисленных рукописях, которые для современной любознательности столь ценны и роль которых в истории национальных искусств так важна, расцветал очаровательный жанр, почерпнутый из наблюдения и ощущения реальности и из наивного подражания природе.

Италия, Нидерланды, Франция предоставляют самые любопытные образцы этого нового искусства, которое, открывая для живописи более широкое и более разнообразное поле деятельности в области орнамента, являлось прелюдией великих расцветов в шестнадцатом веке.

После того как рукописные миниатюры побыли витражами на пергаменте, или, по выражению Дидрона, «картонками с витражами», они написали новую поэму наряду с поэмой в камне, созданной соборами. Независимость и наивность придают очарование началу живописной орнаментации. В пятнадцатом веке основные элементы орнамента идут от флоры, в которой ее местные разновидности занимают большее место, чем им отводилось до того времени.



Поля рукописей (см. таблицы 106, 107 и 108) были покрыты плющом, диким виноградом, культивируемым виноградом, лапчаткой ползучей, водяными лилиями, лютиками, дубами, кустами земляники, тростником, кудрявой мальвой, капустой, чертополохом, остролистом, цикорием, ромашками, розами, гвоздиками, анютиными глазками.

«Наряду с пальчатыми, лапчатыми или тройными листьями, рассеченные, лопастные, извилистые, ластоногие формы» (см. Инструкцию Комитета по делам искусств и памятников) сворачиваются и перемешиваются с простыми ветвями или фруктами, которые то легко узнаются, то трудно определяются. Иногда этот мир цветов своим переливчатым отблеском украшает крылышко бабочки или насекомого, а остроумные сочетания лент (память о кельтском стиле) разворачивают свои широкие складки, на которых сделаны надписи.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ (РЕНЕССАНС)

Табл. 113, 124 – 175

Даже на протяжении Средних веков Италия никогда полностью не теряла следов античной культуры, к которой ее приближали само ее происхождение и ее гений, хотя в течение многих эпох она могла видеть античность лишь сквозь призму византийской культуры. В Италии было достаточно лишь произвести раскопки руин, чтобы на свет появились шедевры предков. Таким образом, когда литературный порыв привлек все умы к изучению античности, Италия стала очагом и активным центром того великого художественного движения, которое было названо Возрождением и которое должно было изменить лицо искусства, расширив его влияние на другие народы.

Мы не будем предпринимать попыток дать описание этого движения, которое было столь сложным и плодотворным: оно принадлежит всемирной истории искусств и было многократно описано. Следовательно, мы ограничимся тем, что в рамках нашего исследования проследим за его влиянием на рассматриваемый нами вопрос. В том, что относится к орнаменту, наряду с некоторыми изобретениями нового типа мы обнаружим печать высшего гения в области применения и координации жанров искусств, позаимствованных у античности, у искусства Востока, у национальных жанров искусства Западной Европы.

Определяя окончательное направление нашего западного вкуса в сторону обновленного идеала, который был разнообразнее и живее античного идеала, из которого он вышел, бессмертная фаланга великих итальянских мастеров шестнадцатого века привела декоративно-прикладное искусство к его апогею, привнесла в него ту широту идей и тот размах всесторонних знаний, которым эти великие мастера, в свою очередь, были обязаны своему художественному образованию. Каждый из них был одновременно художником, архитектором, скульптором, зачастую инженером, механиком, гравером или музыкантом, но всегда образованным человеком, и находил внутри себя все источники и все средства для своей работы.

В таких руках орнамент должен был приобрести новые черты и расширить область своего применения. Он должен был все больше стремиться отойти от более или менее однообразных типов и формул, навязанных практически полным господством архитектуры или доставшихся в наследство от традиционных методов ремесел, и повести декоративно-прикладное искусство по пути относительной свободы, уже подготовленного той фантазией, которая была характерна для конца эпохи готики, в особенности в том, что касалось орнаментации рукописей.

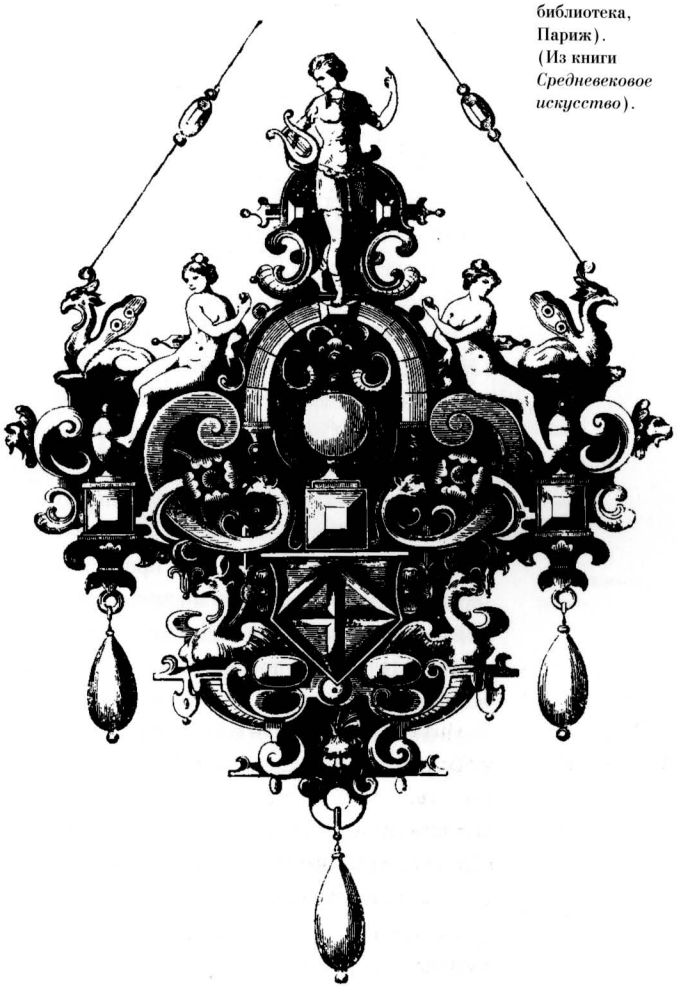
В то же самое время искусство рисунка, усовершенствованное от соприкосновения с самыми прекрасными образцами и освободившееся от наивности и неопытности Средневековья, поощряло более широкое внедрение в композиции того времени человеческого образа, который своим присутствием определил в рисунке относительные пропорции своего окружения.

С тех пор орнамент все чаще был связан и в то же время, подчинен творениям изобразительного искусства, доведенным до вершин своего совершенства и передавшим орнаменту некоторые из своих достижений.

Таким образом, за время своего *золотого века* итальянцы превратили искусство декоратора в высокое энциклопедическое искусство.

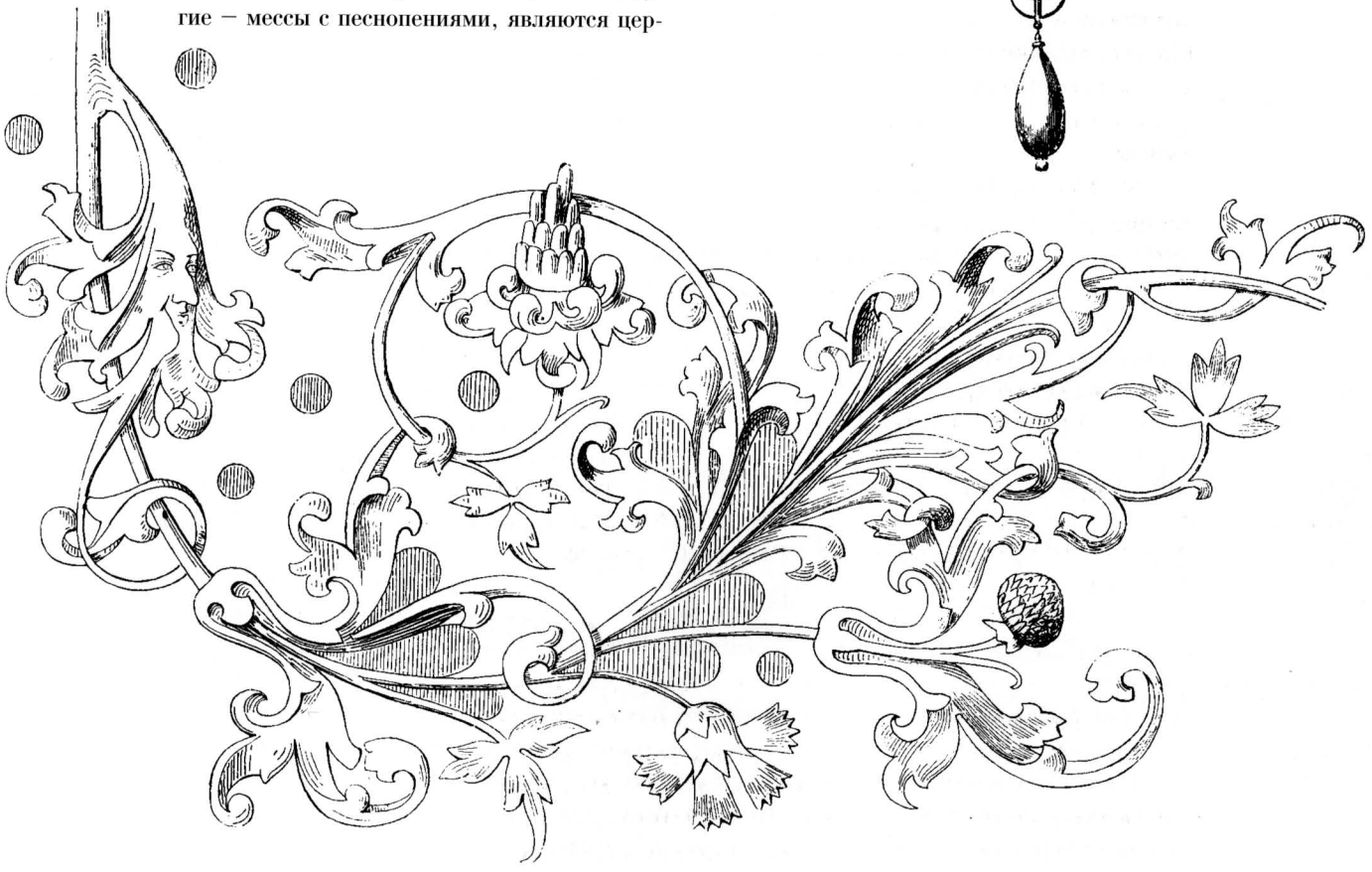
Наступлению полного расцвета и окончательного развития стиля Возрождения предшествовали композиции целого ряда итальянских мастеров орнамента, которые можно рассматривать в качестве перехода от средневековой манеры к характерному стилю шестнадцатого века.

В этом стиле выполнена таблица 124, заимствованная у мастера Джироламо из Кремоны. Его четко продуманный орнамент был, очевидно, навеян пышными формами римской скульптуры. Его отличительной чертой были плодородная флора, цветовая гамма и рисунок, отмеченный некоторой дикостью. Сюжеты его орнаментов выходят за пределы обычной сферы орнаментации рукописей пятнадцатого века. По правде говоря, книги, из которых они были взяты, по своему формату приближались к орнаменту фресок. Книги антифонов и сборники обеденных песнопений, в которых одни содержали антифоны, а другие — мессы с песнопениями, являются цер-



Подвеска работы Бенвенуто Челлини (Кабинет античного искусства, Национальная библиотека, Париж). (Из книги *Средневековое искусство*).

Ветвевидный орнамент пятнадцатого века.



ковными книгами, и их можно встретить в соборах Сиены и Флоренции, в Павийской обители, а их размер в высоту достигает не менее 1,25 метра.

Основные элементы таблиц 127 и 128 (№№ с 1 по 11) были также взяты из рукописей, сделанных знаменитыми флорентийцами Герардо и Аттаванте. Их стиль менее строгий, чем стиль росписей на таблице 124. Орнаментация повсюду умеренно богатая и изысканная; она состоит из ветвевидного орнамента, который изящно тонок и вычурен, но исполнен со вкусом. Он, как правило, заимствует формы аканта и чаще всего завершается в виде распустившейся розетки, приближенной к привычной для нас ботанической форме. Фигуры детей, жемчужины или камеи часто украшают эти орнаменты, сюжеты которых (№№ 3, 4, 5 на таблице 137), приписываемые Джулио Кловио, напоминают этот стиль.

Самое высокое выражение орнаментации эпохи Возрождения нам дает Рафаэль. Ему предшествовало множество других мастеров, однако, по выражению Дюмениля (*Итальянское искусство*), «он выстраивает, делает гармоничным, преображает все то, что было известно до него».

С помощью Полидора де Караваджо, искусного мастера орнамента, выполнявшего великолепные гризайли, и Жана Удина, который прекрасно рисовал фрукты, цветы и животных, Рафаэль покрыл стены Ватикана орнаментами. Их сюжеты (наши таблицы 133 и 134 и №№ 12 и 13 на таблице 138) были взяты и переработаны, так же как сюжеты резных работ по слоновой кости (№№ 1, 2, 3, 4, 5 на таблице 135), с тех же рисунков. Эта орнаментация была подражанием орнаментации античности, образцы которой были только что получены благодаря находке терм императора Тита, что позднее должно было найти подтверждение при раскопках в Помпее и Геркулануме и что предчувствовал в определенной степени гений Рафаэля. Рука мастера в значительной степени заметна в панно «Времена года» и «Три Парки»; повсюду чувствуется строгий и верный вкус *божественного молодого человека*.

Подобное оформление дает превосходное представление о сфере орнамента и заставляет понять, какими обширными знаниями должен обладать тот человек, который стремится достичь в ней столь возвышенного идеала.

Наряду с таким прекрасным возрождением античного стиля, которым занимался Рафаэль и его школа, произошло отчетливое и сулящее успех событие, которое следует отметить. Возродив античный орнамент, мастера шестнадцатого века ощутили потребность привнести в его детали

Ветвевидный орнамент с волютами. (Эпоха Франциска I).



всевозможные ресурсы и снабдить его новыми элементами, обладавшими большими декоративными эффектами. Подлинным венцом итальянского Возрождения, вероятно, является изобретение этого богатого дополнения. *Ветвевидный орнамент с волютами*, пришедший на смену

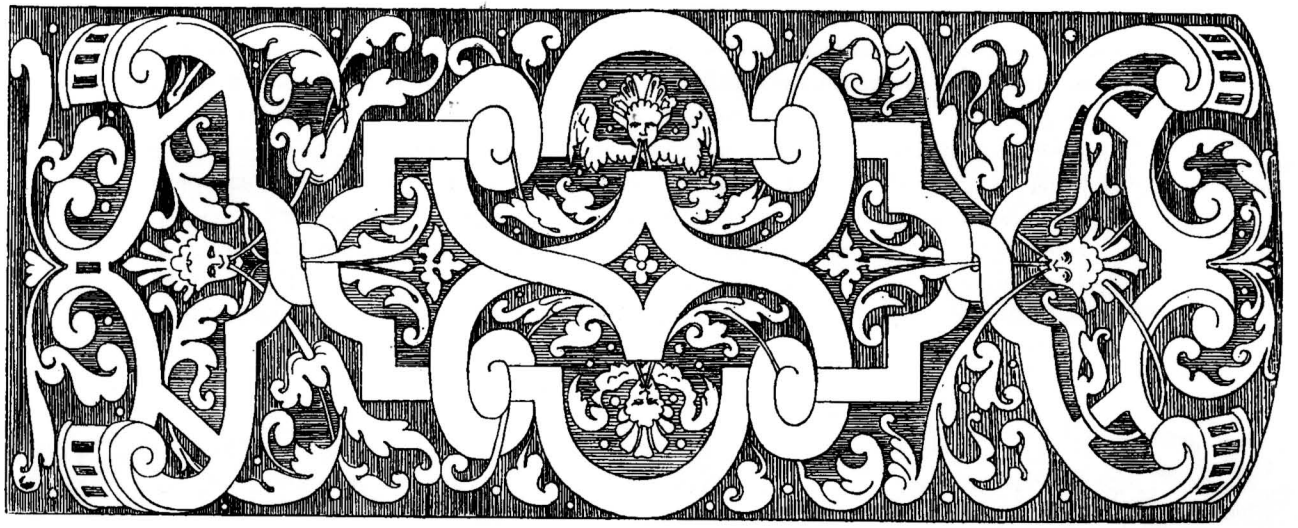
Ветвевидный орнамент с волютами. (Эпоха Генриха II).



ветвевидному орнаменту с листьями или скомбинированному с ним, стал нововведением той эпохи; картуши, с помощью которых стали достигать более значительного эффекта централизации, чем было до того времени, быстро вобрали в себя пересечение *двойного густо написанного завитка*. И этот жанр, обогатившийся очаровательным элементом, получил совершенно самобытное развитие, которое было настолько логичным, что, будучи воспринятым самыми великими

мастерами архитектуры и пережив с тех пор любые изменения во вкусе, он не переставал играть свою роль в большинстве оформления современных ансамблей, одновременно мода на него распространилась на украшение даже самых незначительных деталей.

Историю *картуша* предстоит написать. Поместив на специальные иллюстрации те картуши, которые мы смогли собрать, и сгруппировав их по эпохам и по тем последовательным изменениям, которые с ними произошли, не считая значительного количества дополнительных образцов,



Ветвевидный орнамент с волютами, с примерами густо написанных завитков. (Эпоха Карла IX).

находящихся внутри сюжетов ансамблей, мы хотели оказать услугу и подготовить почву для проведения исследования, необходимого для всех мастеров орнамента. Наше оглавление указывает на специальные таблицы, посвященные изучению этого декоративного элемента, имеющего множество вариантов.

Первые картуши шестнадцатого века принадлежат к так называемому деревянному веку; действительно, они имеют вид обструганного дерева; они, вероятно, произошли от естественных завитков тонких стружек, сделанных рубанком.

Вторым типом картушей конца века являются самые обширные комбинации, состоящие из одинаковых элементов: их основной формой были завиток и переплетение двух наложенных планов, которые последовательно выступали наружу.

Что касается ветвевидного орнамента с волютами, то он служил элементом орнаментального построения, аналогичным тем элементам, в которых арабы чувствовали потребность. В них, как и в стеблях растений, с которыми они комбинировались, присутствовала кривая линия и грация классического ветвевидного орнамента.

В этом стиле обнаженность контура конструкционного ветвевидного орнамента приятно сочетается с зубчатой растительностью ветвевидного орнамента из семейства акантовых, которая



Ветвевидные орнаменты с волютами. (Эпоха Генриха II).



вновь вошла в моду в эпоху Возрождения. В этом смешении широта орнамента окупается легкостью профилей листвы, а также ажурностью элементов, которые облегчают их нахождение. Применение бордюров в этих ветвевидных орнаментах с волютами, впрочем, обладавшими из-

меняющейся длиной своего периметра, делает более правдоподобным наличие в них всевозможных фигур, которые либо отдыхают, либо двигаются и пересекают их. Их суровость смягчается за счет маскаронов, лент, цветов или фруктов, которые создают зоны отдыха в общей композиции. Одни или в сочетании с другими элементами, эти элементы орнаментальной конструкции, которые по своим многочисленным чертам отвечают древним традициям западного мышления, отмеченного нами, были, вероятно, основными факторами самых достойных проявлений современного европейского искусства.

При них прекращается безраздельное господство вечной и широкой медвежьей лапы (аканта) римлян или орнаментной вазы, из которой расходятся или поднимаются двойные завитки фриза и панно. Целый мир подлинных или имитированных картушей служит основой для нового развития, а использование резьбы, выполненной самыми достойными мастерами, совпало с новизной этого жанра и быстро заставило оценить ее возможности и распространить ее образцы таким образом, что повсюду, от Нидерландов до Германии, от Франции до Италии, от Англии до Испании, стали возникать аналогичные концепции, местная самобытность которых с каждым днем увеличивала ее сферу.

Ветвевидные орнаменты с волютами. (Эпоха Генриха II).







Картуш с густо написанными завитками, 1556. (Знак печатника). (Из книги П.Лакруа *Средневековое искусство*).

Чем дальше мы углубляемся в шестнадцатый век, тем в большей степени античное начало, на возрождение которого были направлены первоначальные усилия мастеров Возрождения, но которое ослабло в результате роспуска Римской школы после смерти Рафаэля, стало перемешиваться с другими началами, почерпнутыми из различных источников и скомбинированными современным гением в соответствии со своими собственными представлениями. Название *арабески*, данное декоративному обрамлению Лоджий Ватикана, уже свидетельствовало об определенном интересе к восточным стилям, с которыми была получена возможность познакомиться и применить их благодаря торговой активности итальянских республик. Арабские профили, безусловно, оказали влияние на рисунок новых ветвевидных орнаментов, а та безупречность, с которой на протяжении шестнадцатого века венецианцы пользовались персидским стилем (см. таблицу 167), не оставляет никаких сомнений в их прекрасном знании восточного стиля и в том применении, которое они ему смогли найти.

Ранее мы уже говорили, что художественное движение Возрождения не замыкалось в границах той страны, где оно зародилось. Из Италии оно быстро распространилось среди других наций, и все искусства коренного происхождения, по своей природе местные и самобытные, должны были в определенной степени видоизмениться перед лицом нашествия итальянского искусства, последствия которого были продолжительными и стойкими.

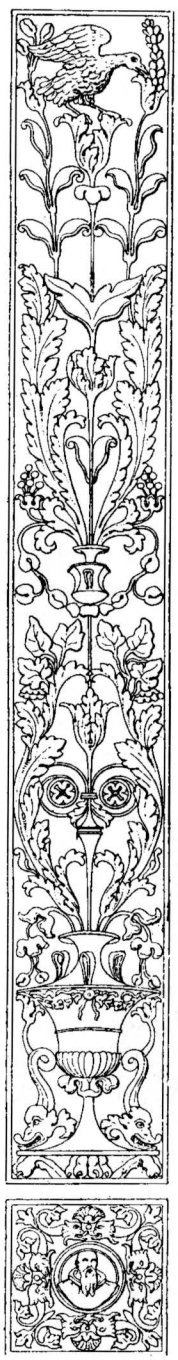
После смерти Альбрехта Дюрера тот стиль, самым выдающимся представителем которого он был, на севере не распространился за пределы круга его учеников, и Нидерланды, которые в пятнадцатом веке были художественным очагом, соревнующимся с таким же очагом в Италии, в шестнадцатом веке потеряли часть своей мощной самобытности, им свойственной.

Во Франции влияние итальянского искусства было столь же масштабным, и наши французские мастера были вовлечены в этот непреодолимый поток, как и все другие мастера.

Результаты этой революции, которая, несомненно, подняла уровень искусства, оценивались по-разному. С одной стороны, наша нация в сфере декоративных концепций уже обладала наи-





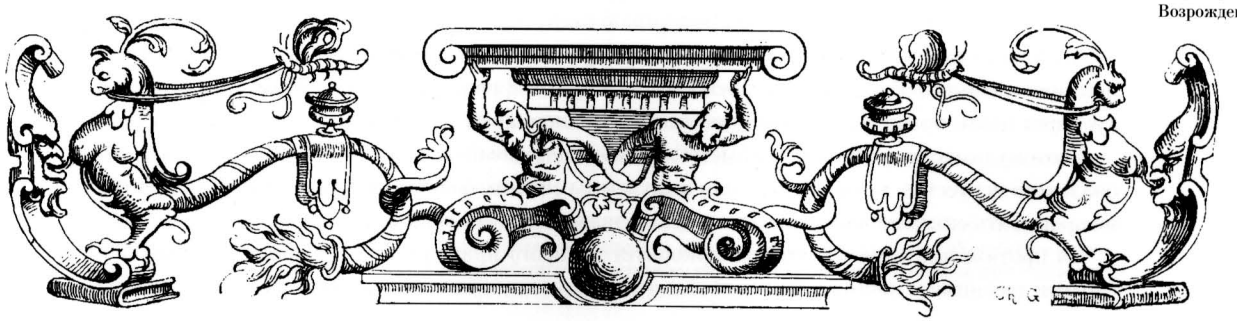


Сюжет, взятый из Павийской обители, по Гайябо (Итальянское Возрождение).

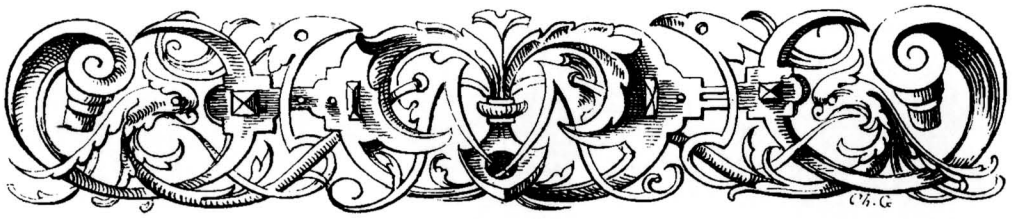
Декоративный сюжет, приписываемый Жану Кузену (Французское Возрождение). Передан А.-Ф. Дидо.

Сюжет, взятый из Павийской обители, по Гайябо (Итальянское Возрождение).

Декоративный сюжет Жана Кузена, взятый из его *Книги перспективы*. (Французское Возрождение).



вным и самобытным искусством, которое стремилось к самостоятельному развитию, а с другой стороны, в ту эпоху, когда избыточное количество итальянских мастеров хлынуло в Европу и, в особенности, во Францию, куда их приглашали зачарованные короли, они принесли с собой простоту вкуса и традиции, которые уже отдалились от прекрасной эпохи рафаэлевского Возрождения и, несмотря на свои личные заслуги, представляли собой лишь разновидность упадка. Можно понять, что современная критика, более справедливая, чем ее предшественники, по отношению к эпохам, предшествовавшим веку Льва X, который сегодня лучше изучен и понят, выразила определенное сожаление по поводу некоторого ущемления национального гения, задержанного в



Ветвевидный орнамент с волютами. (Эпоха Генриха III).

своем развитии. Было ли это неизбежным? Могло ли искусство наших предков существовать без изменений перед лицом такого соседства и не попытаться воспользоваться достижениями рисунка и поиска высшего идеала? Не потеряли ли своего очарования та наивность и та естественность, которые придавали ему особую притягательность отчасти благодаря реальному отсутствию опыта, и не стали ли они более осознанными и более свободными? В искусстве существует мало даже самого реального прогресса, который не был бы достигнут за счет потери своей самобытности и врожденной силы, и на это ослабление нельзя смотреть без сожаления. Однако ум человека не может вернуться назад, но идет путем преобразований, которые имеют определенное право на свое существование в тот момент, когда они происходят.

Среди многочисленных сюжетов, имеющих французские корни, которые мы воспроизвели в этой части нашего сборника, одни относятся к эпохе наибольшего расцвета итальянского Возрождения или предшествуют ей, другие – к более поздней эпохе. Все они носят более выраженные следы итальянского стиля и того применения, которое им нашли наши французские мастера. И во главе их – Жан Гужон, Жан Кузен и дю Серсо.

XVII – XVIII ВЕКА

Табл. 176 – 220

Наибольшего великолепия эти два века достигли в результате влияния французского духа. В них можно последовательно отметить четыре четко выраженные фазы.

Первая, характеризующаяся слиянием фламандских и итальянских форм, охватывает правление Генриха IV и Людовика XIII; вторая завершает семнадцатый век посреди всего великолепия правления Людовика XIV; третья включает в себя конец последнего правления и эпоху правления Людовика XV, в течение которого благодаря поискам орнаментация приходит к излишнему маньеризму вплоть до пробуждения вкуса к античности, произошедшего в результате открытий изделий из бронзы и декоративных росписей Помпеи и Геркуланума, который был основной причиной формирования стиля Людовика XVI, образующего последний период.

Если французские школы более всего блистали на протяжении этих двух веков, после того как воспользовались открытиями итальянского Возрождения, то влияние наших мастеров относится к более раннему периоду и отражено в ряде долговечных памятников, единодушно признанных современной критикой.

Действительно, начиная со Средних веков Франция благодаря своему географическому положению, которое объясняет пересечение потоков идей, идущих с севера и юга, и благодаря способности к ассимиляции, характерной для ее умеренного и наблюдательного гения, стала центром производства, обусловленного основными чертами французского искусства – строгостью, чувством меры, правдивостью рисунка, ясностью концепций.

Поэтому позвольте нам сделать быстрый ретроспективный обзор первых шагов нашего национального искусства, который мы были вынуждены значительно сократить из-за необходимости не прерывать описание истории итальянского движения и его влияния.

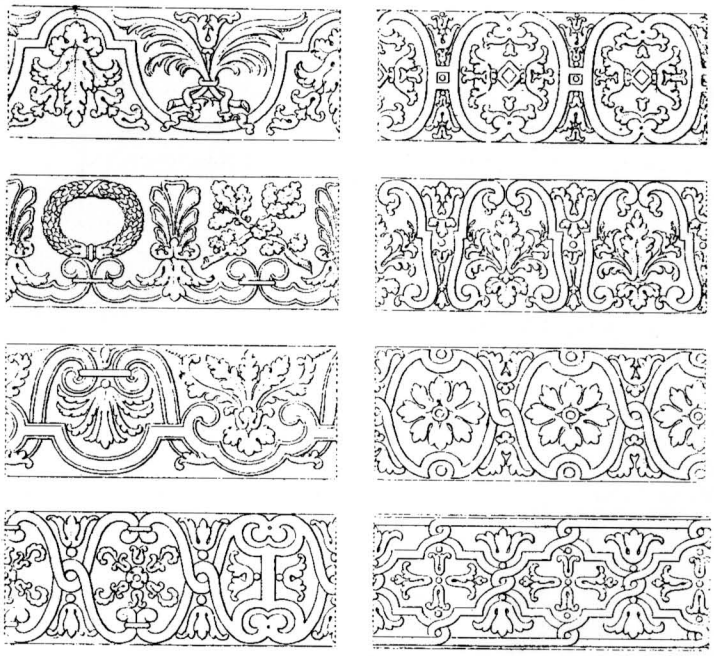
На протяжении периода готики, приоритет которого принадлежит Франции, обладающей самыми древними и многочисленными памятниками этого стиля, наша страна, начиная с тринад-

цатого века, была широко известна своими статуями и витражами; перемещаясь по Европе, ее мастера принесли свой стиль в Германию и Англию, где он больше всего пришелся по вкусу [1].

Дав миру представление об архитектуре, которая, по словам Эмерика Давида, архитектора, с которым никто не мог сравниться с самых прекрасных времен Греции, была «великой, смелой и глубоко обдуманной», тринадцатый, четырнадцатый и пятнадцатый века породили большое количество *художников, скульпторов, позолотчиков и стекольщиков*, имевших свои школы в каждом провинциальном городке и занимавшихся искусством по всей Франции с учетом местных особенностей. Это было чудесной подготовкой к возобновлению античных традиций, которые стали преподавать итальянцы.

Сегодня является признанным тот факт, что во всех этих активных кругах, известных под именами парижской, пикардской, лоттарингской, турской, нормандской, бретонской, бургундской, гасконской и южной школ, в которых работали крепкие мастера, итальянское искусство было быстро понято, применено и преобразовано французским духом с тем успехом, с которым не могли сравняться школы из Брюгге и Кёльна, часто бывшие удачными соперниками наших школ на протяжении готического периода.

В то время как в Италии великолепный расцвет первого периода шестнадцатого века уже ослабел за счет излишней простоты еще до окончания века, Франция, приобщенная к новой утонченности, полностью овладевшая ею, используя свои врожденные качества, вновь отвоевала то место, которое ее испытанный гений завоевал для нее раньше. Жан Гужон своими *вытянутыми*



Детали из церкви Сент-Этьен-дю-Мон (в Париже). (XVII век). (Из книги Гайябо *Памятники древние и современные*).

фигурами нимф подошел к грекам ближе, чем любой из его современников, а Жан Кузен, искусный во всех жанрах искусства, украшал своими многочисленными композициями стекло и холст, велень рукописей и типографские страницы, изделия из золота и фаянса с тем знанием и верностью вкуса, которые заставили смотреть на него как на подлинного руководителя французской школы.

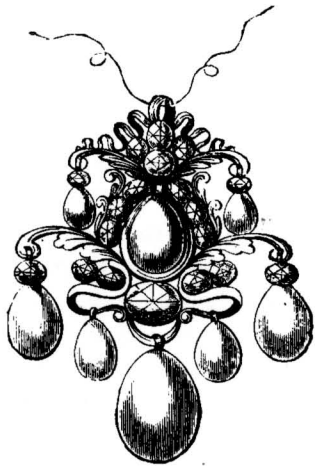
Старые северные трансформированные школы (под которыми мы подразумеваем школы Фландрии, Рейнских провинций и Франции, находившихся во главе северных школ выше Италии) хранили традиции, которое им принесли Фра Джокондо, Леонардо да Винчи, Россо, Приматиччо, Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челлини, Серлио, Паоло Понсе Требати.

Эти школы, которые были богаты такими архитекторами, как Жан Бюллан, Филибер Делорм, Пьер Леско, а позднее дю Серсо, и которые своими точно продуманными орнаментами полностью относятся к нашему повествованию, отметили своим гением резные шедевры тех, кого мы называем *малыми мастерами*, – Этьена Делона, Теодора де Бри, Виргилиуса Солиса, Аль-

[1] Налагая свой сильный отпечаток на изделия готического искусства, Германия в меньшей степени отдалилась от французского стиля, чем это сделала Англия. После долгого присутствия французских и даже немецких зачинателей она особым образом выделила низкий стрельчатый свод стиля Тюдоров. Обладая богатством настоящего венецианского декора, этот стиль не имел себе равных. На нем лежит отпечаток национального характера, которым по праву гордятся англичане.

дегравера, Вейрио и т.д., преемниками которых в семнадцатом веке были Жак Местр, Этьен де ла Белль, Мишель Блондюс, Й.Жансен и другие.

Подвеска Жиля Эгаре. (XVIII век).



Являясь резными изделиями, их творения выходят за рамки нашего сюжета; однако эти *ювелирные* украшения, которые в основном не смогли избежать разрушения, являются знаками слишком своеобразного гения, чтобы не упомянуть о них. С точки зрения истории, изделия этих мастеров-граверов, этих золотых дел мастеров, а также изделия мастеров керамики, металлических изделий, плотников (одни в расцвете шестнадцатого века, другие – к его концу и к началу семнадцатого века) свидетельствуют о том, что уровень орнаментации на севере поддерживался на той высоте, которой больше не существовало в Италии, предавшейся с тех пор маньеризму, популярность которому придали слабейшие подражатели высокого, но неспокойного стиля Микеланджело, стиля, который означал, как говорят, конец этого великого человека. Подобная орнаментация предварила вычурное оформление, удобные и небрежные принципы которого спустя столетие вызвали во Франции появление так называемого стиля Людовика XV.

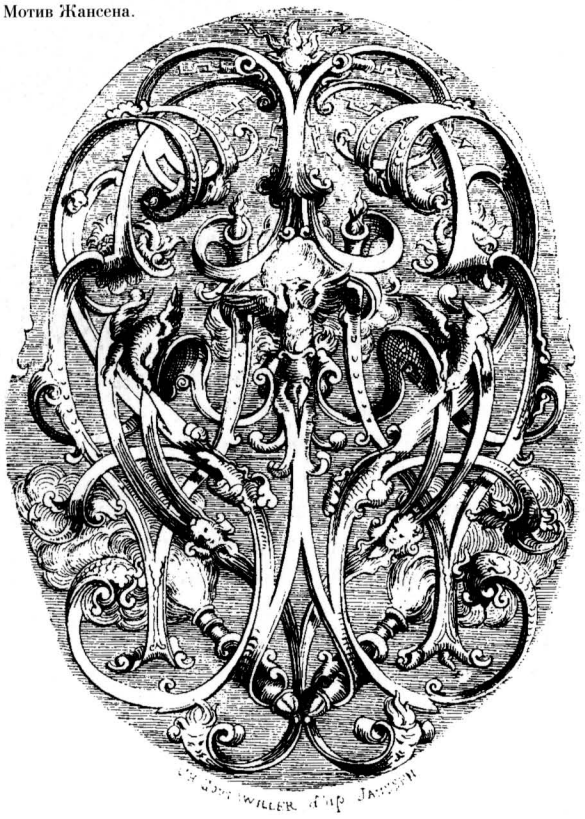
Курительная плошка из золота с резьбой. (Французская работа семнадцатого века). (Из книги *Средневековое искусство*).



Тем не менее славные воспоминания о *золотом веке* орнаментации придавали ей больший престиж и то превосходство, которое подтверждалось лишь прошлым.

Это стало хорошо заметно, когда позднее, во времена правления Людовика XIV, Бернини, который пользовался в то время европейской известностью, прибыл во Францию, куда его пригласил король для завершения строительства Лувра. Прибывшего с большой помпой мастера не замедлили отправить обратно, задарив его подарками и почестями; в нем разочаровались, наблюдая за его работой и его конфликтом с помпезным, но солидным гением наших французских мастеров.

Мотив Жансена.



К концу шестнадцатого и в начале семнадцатого века та независимость в использовании принципов, вошедших в моду благодаря Возрождению, которую смогли сохранить мастера, полные жизненной силы и самобытности, стала ослабевать, чтобы уступить место близкому, но более робкому подражанию прямым образцам античности, которых становилось все больше и которые вызывали всеобщее восхищение.

Вслед за бедами того времени последовала относительная бесплодность, поскольку, по выражению одного современного критика (Гиймар. *История орнамента*), «античность в эту эпоху была плохо изучена; скорее всего, имелось больше желания, чем возможности подражать ей, но люди были далеки от того, чтобы понять ее действительное могущество и великолепную чистоту».

Добавим, что после тех отклонений, которые были сделаны итальянскими мастерами в эпоху правления последних представителей династии Валуа, удачным откликом на эти проявления в некоторой степени было стремление возвратиться к общим истокам. В этих попытках, которые вначале были столь чопорно элегантны, но не лишены изящества, чувствуется искренняя любовь к античности и современный характер столь возвышенного французского гения Никола Пуссена. Номера 2, 3, 4, 5, 6, 7 на таблице

176, потолок Лувра и фрагмент панно в Фонтенбло (таблица 178) являются продуктом возвращения к принципам римской античности, поскольку в то время речь шла только о ней.

Напротив, в оформлении арабесками комнаты Марии Медичи в Люксембургском дворце (таблица 178) чувствуется свобода стиля эпохи Возрождения; это последний отблеск влияния итальянской школы, фаворита Кончини.

Одновременно с этим достаточно открытым возвращением к античному стилю в деталях декоративно-прикладного искусства произошел сдвиг, которому вначале способствовали победы и правление Генриха IV и которому отводилось значительное место в формировании стиля, господствовавшего на протяжении правления Людовика XIII и в начале правления Людовика XIV. Возникла мода на фламандские изделия. За теми изменениями, которые произошли с ними, можно с успехом проследить по сборникам резных орнаментов, выпущенных с 1607 по 1625 год, а их особый характер можно разглядеть в серии наших иллюстраций.

Сохраняя отблеск итальянского Возрождения, новая вязь рукописных и эмалевых орнаментов (см. таблицу 178), картуши, простенки и гербы (таблица 180) дополняют, вместе с таблицей 177, этот довольно разнообразный образец нового стиля, который не замедлил впасть в излишнюю тяжеловесность.

Этот стиль первой половины семнадцатого века находит свое наиболее полное и удачное выражение в компромиссном варианте №№ 1 и 4 на таблице 180. Мы не будем задерживать наше внимание на странности форм картушей, которые дополняют эту последнюю таблицу.

Китайские изделия, в основном имевшиеся в эту эпоху в Голландии, оказали значительное влияние на возникновение или, по крайней мере, на поддержание вкуса к изображениям такого рода, основным достоинством которых была их эластичность, поскольку они приспосабливались ко всем нуждам и всем комбинациям. Итальянцы, которые занимались выпуском этих изделий, не решились идти дальше.

Успеху в этих изобретениях мы главным образом обязаны столярам, которые, как, например, фламандцы Вриез и Кристоф Фенлин или Фридрих Унтентш из Франкфурта, изготовили и украсили резьбой большое количество тяжеловесной и пышной мебели, продолжают ее копировать и в наши дни.



Деталь фрески Аннибале Карраччи в палаццо Фарнезе.

По нашему мнению, столярное мастерство, столь развитое в изготовлении тех великолепных *кабинетов* или *шкафов*, которые были в моде на протяжении эпохи Возрождения и образцы которого, дошедшие до наших дней, демонстрируют нам, что немцы, французы и итальянцы

были в нем одинаково искусны и изобретательны, было основной территорией для преобразования и слияния жанров, только что нами обозначенных.

Действительно, ни ювелирное искусство, ни живопись не нуждались в таких иногда преувеличенных размерах, к которым прибегали *мастера по дереву*, бывшие в то время высокообразованными людьми.

Когда после обращения Ришелье и *«разочарования в знаменитом и единственном Господине Пуссене, гордости Французов за его профессию и Рафаэле нашего века»*, — по словам одного из современников (см.: Н.Детайер. *Заметки о некоторых французских мастерах*), — Жан Лепотр был призван в определенной степени руководить вкусом своей эпохи, и его выход из

Фриз по мотивам Лепотра.



столярной мастерской, в которой он с ранних лет был учеником, не остался незамеченным. В действительности это была мастерская самого Адама Филиппона, называвшего себя *столяром и простым инженером Короля* (речь идет о Людовике XIII и о конце его правления). Он был

Сюжеты картушей по мотивам Лепотра.





послан в Италию на поиски «самых знаменитых людей в области искусства живописи, скульптуры и других профессий, которые требовались для украшения королевских дворцов, и, таким образом, перевез во Францию множество рабочих и большое количество античных барельефов и фигур». Теперь можно объяснить значение роли подобных «столяров» и масштаба знаний, скрывающихся за столь скромным титулом.

Именно из этой поездки в Италию, куда Филиппон должен был отвезти своего ученика, Лепотр возвратился готовым к созданию таких многочисленных и богатых композиций со столь роскошными деталями, которые представляют самую великолепную эпоху стиля Людовика XIV.

Уроки, вынесенные им из поездки за горы, не походили на уроки ясной и изящной школы Рафаэля. Прошло много времени с тех пор, когда Джулио Романо в Мантуе, а другие ученики Рафаэля — на остальной части Италии, в определенной степени истощили жанр арабесок, который был вскоре ухудшен все более выраженными тенденциями к красочности.

Когда Лепотр был в Италии, оттуда было вывезено множество рабочих; в Риме царствовал Бернини; еще лучше было то, что это был канун великого подъема, который школа Карраччи,

Фриз по мотивам Лепотра.



основанная в Болонье в конце шестнадцатого века, вернула итальянскому искусству. В то время, когда все другие школы находились в стадии упадка, эта болонская школа вернулась к лучшим традициям декоративного искусства, и именно в ней любящий пышность плодовитый Лепотр должен был почерпнуть свое вдохновение.

Действительно, ничто так не соответствовало его натуре, как грандиозный и полный блеска стиль итальянских декораторов этой школы, который иногда был запятнан напыщенностью и излишествами.

Природа декоративных орнаментов школы Лепотра не позволила нам включить их в те цветные сюжеты, о которых мы говорили. Задуманные для широкого обзора, обладающие верностью передачи изображения и создающие иллюзию реальности, эти орнаменты слишком удалены от того, что может подойти для нашей современной индустрии, чтобы сделать их применение повседневным за пределами архитектуры, для которой они предназначены.

Несмотря на страстное восхищение античностью в то время, к ней нельзя было прикоснуться без того, чтобы не изменить ее к худшему и не отяготить ее, поскольку она считалась слишком величественной и строгой. Хотели, чтобы она была более пышной, и, чтобы усовершенствовать ее, меняли все пропорции вещей между собой с таким преувеличением, с такой яростью, о которых могут дать представление вышерасположенные фризы.

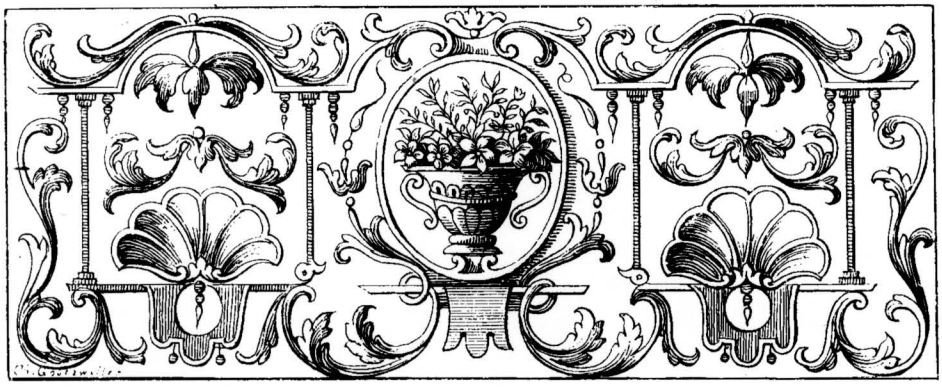
Стремление творить великое было камнем преткновения в эту эпоху. Ее лучшим результатом стало достижение того могущественного единства, которому она была обязана великим организаторам-распорядителям: архитектору Мансару, художнику Лебрену, действительно обладавшему необходимыми званиями, чтобы управлять декоративно-прикладным искусством во всех его проявлениях. Художник, работающий в коллективе наподобие великих итальянцев, но абсолютный деспот, он председательствовал во всех сферах: «скульптуры, внутренние орнаменты жилых помещений, гобелены, ювелирные изделия и изделия из металла, произведения мозаики, столы, вазы, люстры, канделябры — все прошло через его руки, и при дворе не появлялось ничего, что не было бы изобретено им и не было бы выполнено под его руководством». (Луи и Рене Менар. *Историческая картина изобразительных искусств*).

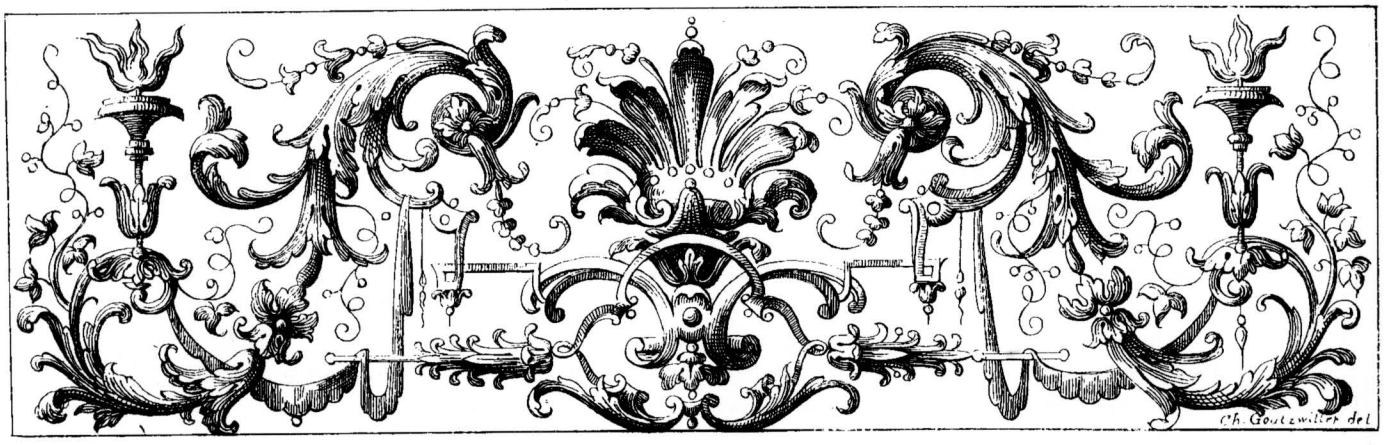
Стиль Людовика XIV. Невероятное количество общественных и частных построек, возведенных до некоторой степени спонтанно, придало Франции времен Людовика XIV общий облик, коренным образом отличавшийся от ее облика предшествовавших времен. С севера на юг, с востока на запад, повсюду встречается этот столь известный тип архитектуры, не лишенный величия, который, жертвуя всем во имя внешнего великолепия, часто находился в дисгармонии с предлага-

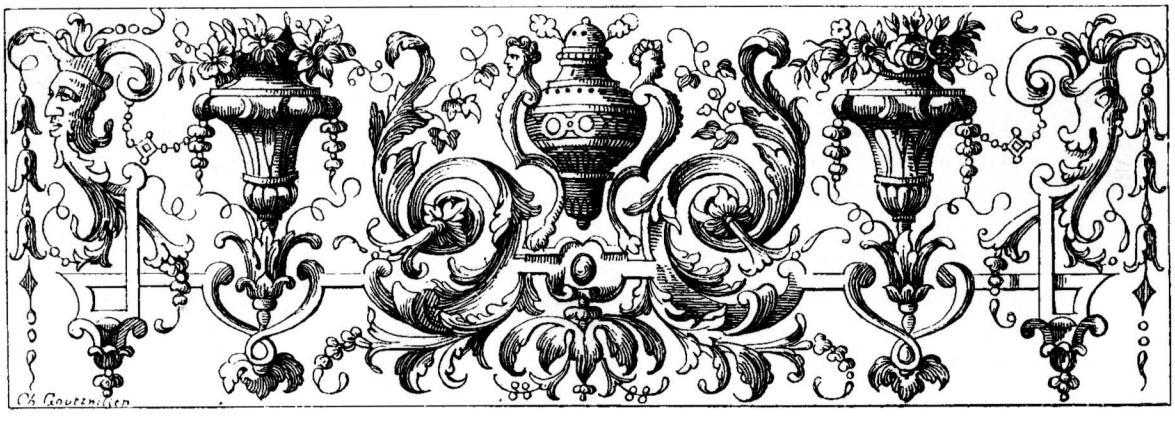
емым объектом. Необходимость незамедлительного и одновременного украшения большого количества сооружений, возводившихся повсюду, которая заставляла весь индустриальный мир прилагать массу усилий и приводила к появлению огромного количества рабочих рук, должна была неизбежно привести к большому ослаблению стараний при выборе и исполнении всевозможных деталей.

Особая самобытность каждой провинциальной школы исчезла в этом общем потоке, в котором личная инициатива могла проявляться лишь в типах, утвержденных центральными акаде-

Обычная орнаментация. (Семнадцатый век).







миями. К сожалению, используемые формы, слишком простые, иногда вялые, странные, вычурные, тяжелые, зачастую портят вид этой орнаментации, слишком многочисленные детали которой утомляют взор, но она держится за счет беспримерного блеска.

В ту эпоху, когда итальянцы творили свои худшие произведения, а вся остальная Европа следовала за ними, Франция отличалась в применении этих чрезмерных форм, державшемся на старых прирожденных привычках к правильности и чувству меры, которые были характерны для нации. Уровень образования в стране поддерживался крупными учебными заведениями, иници-

атором создания которых был Ришелье, им содействовали также Мазарини и Кольбер. Руководство мастерами Лувра, которые во всех ремеслах производили высококачественные изделия, высокий уровень обучения каждым мэтром своему мастерству – все это способствовало приданию всему ансамблю особого значения, несмотря на некоторые изъяны его принципов.

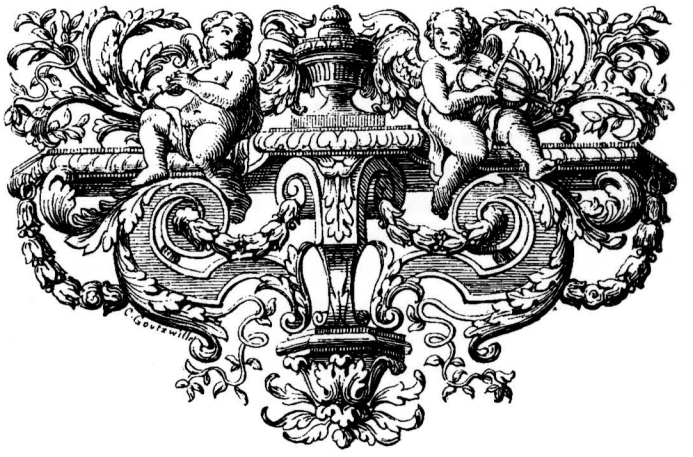
Тот недостаток, на который мы указали в отношении архитектуры, встречался повсюду; как правило, недоставало чувства, которое должно было вдохновлять на приспособление декоративного искусства к особому предназначению каждого объекта. Для всех возводимых построек существовал один-единственный характерный признак, и не уделялось достаточного внимания тому особому признаку, которого требовали возводимые сооружения различного назначения.

Однако следует признать, что полученные знания были велики, и, несмотря на то, что люди иногда их искажали, они умели ими воспользоваться. Среди прочих методов на рассматриваемую нами орнаментацию оказали воздействие также восточные приемы. Ими разумно пользовались под видом модных форм; именно к внешнему виду восточных изделий из фаянса следует отнести условный геометрический рисунок свободной цветовой гаммы декора ламбрекенов, с легким ветвевидным орнаментом или с ровной поверхностью, которые украшали стенки фаянсовых изделий, упомянутых на таблице 196. Гобелены, указанные на таблице 194, создавались по тем же принципам. А по поводу этих гобеленов, в которые яркие цвета в сочетании с сомнительным вкусом вносят такое смятение, мы должны заметить, что в отношении рисунка (см. №№ 1 и 2) они являются удивительно поучительными. Они представляют собой почти полный набор элементов, сочетания которых можно варьировать до бесконечности, не изменяя их природы. Густые пересечения розеток, балдахины, картуши, вазы и букеты, конструкционные завитки, из которых появляется акант, закрывающий их или отрывающийся от них, лепные украшения, сидящие верхом на соседнем ветвевидном орнаменте, и, наконец, четкие кривые линии ветвевидного орнамента, на одном конце которых возникает случайная фигура, – все они представлены в этом декоре, имеющем характерную компоновку.

Накладки в стиле Буля (таблица 190) также выполнены согласно здоровым свойствам рисунка на поверхности восточных изделий. Что касается сюжетов, изображенных на таблице 195, то они повсюду видны на них. К этой серии принадлежат ветвевидные орнаменты с тонкими волютами (№ 4 на таблице 186) и изделия из кожи на таблице 197. Если приблизить к греческим оригиналам разделенные и обильно украшенные пальметты, которые неоднократно встречаются на последней таблице, то их одних было бы достаточно для того, чтобы дать точное представление о технике украшения, применявшейся в то время. Эти пальметты, соединенные с теми элементами, которые были перечислены выше, составляют целую программу обычного орнамента в стиле Людовика XIV для общего использования.

Нижние части орнамента в форме чаши. (Стиль Берена).



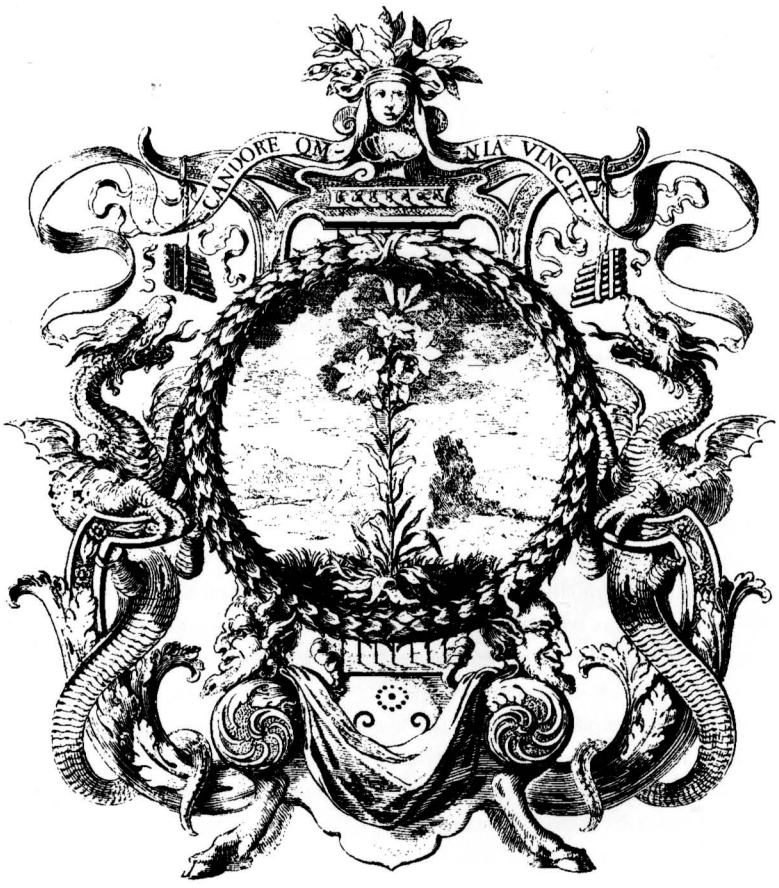


Самыми блестящими или, по крайней мере, самыми известными представителями этого периода французского искусства являются Жан Берен и Даниэль Маро.

Первый из них был в большой моде, и если сделать справедливую оговорку относительно того вкуса, который он внес в свои композиции, с изобилием в них гротеска, то они свидетельствуют о его большом воображении. Что касается отделки салона Аполлона (таблица 191), на создание которой его вдохновили пирамидальные композиции Рафаэля и вся его эрудиция, то нельзя не

признать, что в них не видно всей гибкости подлинного таланта и что они не являются произведениями большого достоинства.

Даниэль Маро, который впервые был призван трудиться на своей родине благодаря более изящному рисунку и не менее богатому воображению, не был, как Берен, обычным рисовальщиком французского короля. Вынужденный эмигрировать вследствие отмены Нантского эдикта, этот мастер-протестант отправился в Голландию, а затем в Англию, где, следуя за принцем Оранским, он стал архитектором Вильгельма III, короля Великобритании. Сборник, состоящий из



Эмблематический картуш. (Семнадцатый век).

двухсот шестидесяти таблиц, который он опубликовал в 1712 году, служит свидетельством его поистине замечательного таланта и плодовитости. Его всемогущество распространялось на все: кровати, стулья, кресла, столы, зеркала, торшеры, большие настенные часы, рисунки для гобеленов и попон для лошадей, выкройки для тканей и, наконец, на «тысячи повседневных вещей, — как сказал Детайер, — от кипятильника до стрелки часов», — не говоря уже о том, что он был распорядителем праздников и организатором крупных похорон, которые он сам и запечатлевал.

Изделия Робера де Котта, Жилло и других представляют последние формы стиля Людовика XIV. На гобеленах, изображенных на таблицах 201 и 202, чувствуется приближение новой изысканности. Расположенные по краям таблицы 203 образцы под номерами 1, 2 и 3 выполнены в более изысканной манере. Более выделенные детали орнаментов, более строгое использование основных элементов отмечают рафинированную манеру, образ которой немного портят причудливые картуши с фигурами варваров, служащими точками состояния покоя.

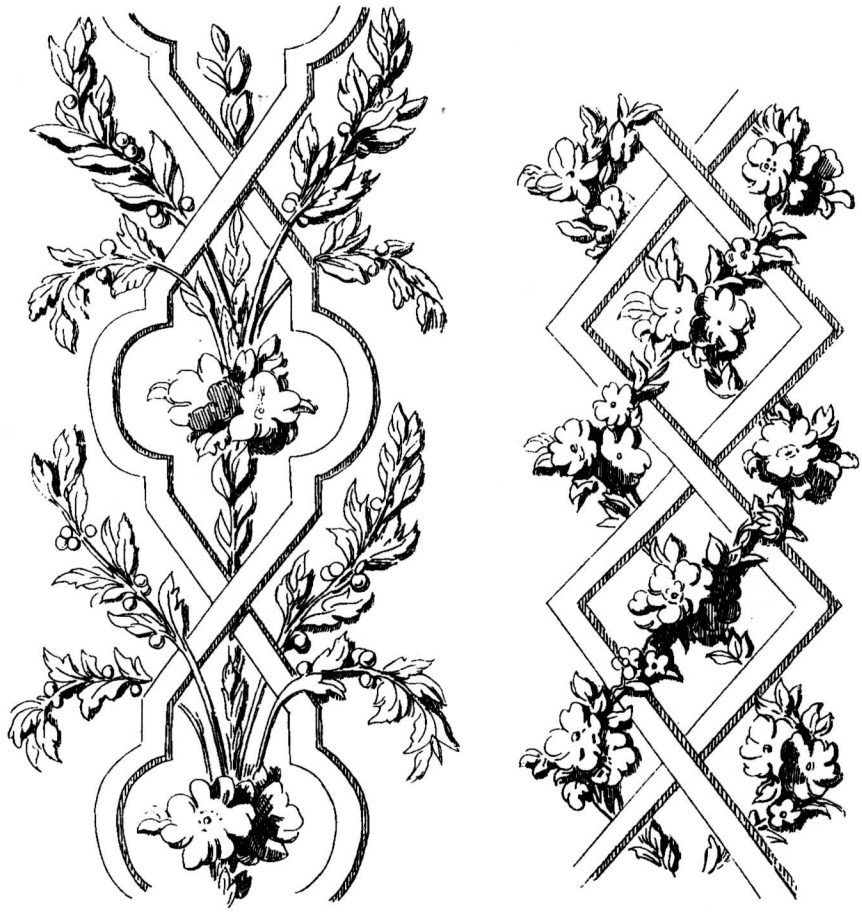
В виде таких же переходных форм этот стиль еще встречается в богатом декоре с золотым фоном на таблице 204, а также в изящных росписях потолка в стиле полугризайль, так хорошо расположенных на таблице 199.

По мере продвижения можно отметить все более выраженные тенденции, направленные на отчетливость цветовой гаммы фона декоров, которая скоро станет обыденным явлением.

Стиль Людовика XV. Основными инициаторами нового этапа эволюции, который к концу двадцатых годов восемнадцатого века претерпел орнамент и в ходе которого было создано то, что принято называть *стилем Людовика XV*, были архитекторы Жиль-Мари Оппенор и Жюст-Орель Мейссонье, и этот факт нашел свое полное отражение в произведениях Бабеля и Балешу.

Это преобразование происходит, с одной стороны, за счет чрезмерного количества украшений, которыми увлекались еще во времена Людовика XIV, а с другой стороны – за счет успешных концепций Франческо Борромини. Архитектор и скульптор Борромини работал в соборе Святого Павла под руководством Бернини и умер в 1667 году, вызвав живое восхищение своими ломаными линиями, выполненными с большой изобретательностью и замечательной легкостью.

Несмотря на блеск подобного прецедента и известность на значительной части Италии, именно Франции выпала честь дать этому новому стилю имя одного из своих королей, которое было



Типичные лепные орнаменты. (Восемнадцатый век).

принято повсюду (даже в Италии); это означает, что, усваивая методы, стремившиеся к низвержению всех принятых до сих пор принципов ордера, французская школа смогла наложить на свободу форм, которыми она увлеклась, печать легкости, изящества и своего духа. Итальянским же и немецким изделиям той эпохи этого подчас недоставало.

Не без трудностей новые принципы, или, скорее, низвержение всех принятых до тех пор принципов, смогли утвердить себя. Горячность борьбы, которую вызвало вторжение во Францию новых форм, заставило тех, кто придерживался этих принципов, успешно бороться за них. Никогда еще на службу столь спорным учениям не было приложено столько искусства, изобретательности и подлинных знаний.

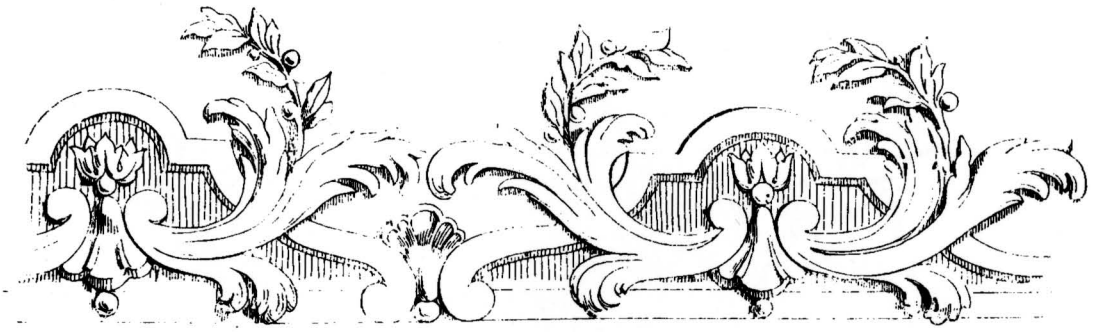
«Отбросив все старые формы, к которым – как с иронией говорил Кошен – *мы испытывали суеверное уважение*, нашим проводником остался лишь личный вкус, и каждый должен был его доказать». И если, несмотря на опасность такой свободы, слава века осталась за новаторами того времени, то это произошло потому, что художники, протестовавшие во имя более разумных принципов, не имели тех достоинств, которыми обладали мастера, искавшие вычурного стиля, не замедлившего взять верх.

Отклонения, произошедшие во время этих приключений, когда за дело взялись менее умелые руки, вскоре стали такими чрезмерными и быстро привели к такому упадку, что наступило самое время для того, чтобы греческая античность вновь появилась со своей бессмертной молодостью, сбросив покров лавы, который сохранил ее.

Какой бы опасной с точки зрения общих принципов ни была независимая и такая смелая деятельность блистательной школы, откуда вышел самый цвет убранства восемнадцатого века, невозможно не признать, что она дала Франции очаровательное искусство и что под кажущейся

фривольностью этого искусства и сквозь призму тысячи его причуд мы открываем великолепное понимание требований домашнего убранства, которое играет такую большую роль в современных нравах и пример которого не потерян для декоративно-прикладного искусства наших дней.

С другой стороны, не следует забывать, что это искусство пришло на смену искусства первых дней восемнадцатого века, в ту эпоху, когда Жилло, а за ним и его ученики (в частности, Ватто) применяли легкие отделки к конструкционным деталям причудливого неправдоподобия, кото-



Лепной орнамент. (Восемнадцатый век).

рые в ту эпоху делали без особого труда. С этой точки зрения, преимуществом образцов новой школы, какими бы вычурными они ни были, был, по меньшей мере, их вид — более рациональный, более соответствующий привычкам традиционной национальной логики.

Следовательно, мы понимаем, что, несмотря на свои недостатки, новая манера, обладающая подобными качествами, одержала победу над многочисленными критическими выступлениями, пламенным выразителем которых в журнале *Меркюр де Франс* был резчик Кошен, но которые сегодня кажутся преувеличенными.

Действительно, время, воздавая должное некоторым заблуждениям, не подтвердило публично все пристрастные высказывания, содержащиеся в критических выступлениях того времени, предубеждения всех тех, кто хотел, например, чтобы *подсвечник всегда стоял прямо и перпендикулярно, чтобы давать свет, а не быть таким искривленным, как если бы его кто-нибудь принудил быть таким*. Имея столь искусных мастеров в тот прекрасный период восемнадцатого века, заслуженные знатоки давно уже ответили на вопрос, что было лишним в предписаниях этого жанра.

Подводя итог, можно сказать, что эта эпоха со своей смелостью и умением является одной из самых любопытных фаз в истории орнамента. С другой стороны, у нее была совсем иная судьба.

Высокие виды искусства, опустившиеся до уровня простого украшения, принесли ему активную помощь. Вслед за феериями Ватто, так тонко прорисованными и так тепло написанными, пришли эмпиреи серо-жемчужного цвета и буколические сцены с голубоватыми пейзажами эротического Буше. Это были объекты исключительной важности для орнамента, предназначенного для оправы трюмо.

Итак, мы видим, как мастера орнаментов, чье искусство в некотором роде становится преобладающим, дают наставления с тою авторитетностью, в которой им, бывшим на вторых ролях, было отказано.

Вслед за Оппенором, изучившим архитектуру и поработавшим в Сен-Сюльписе, на новый путь с некоторой сдержанностью вступил Мейссонье, называвший себя *живописцем, скульптором, архитектором, комнатным и кабинетным рисовальщиком короля,* создавший сборник орнаментов своего изобретения под названием *Всемирная архитектура*, целью которого было ускорить порыв, данный декоративно-прикладному искусству Лепотром и Маро. Это было то, что несправедливый насмешник Кошен именовал «веселой архитектурой, которая была независима от всех правил того, что раньше называли хорошим вкусом». (По этому вопросу см. *заметки* о некоторых (французских) мастерах, которые содержатся в очень интересных документах, опубликованных Детайером).

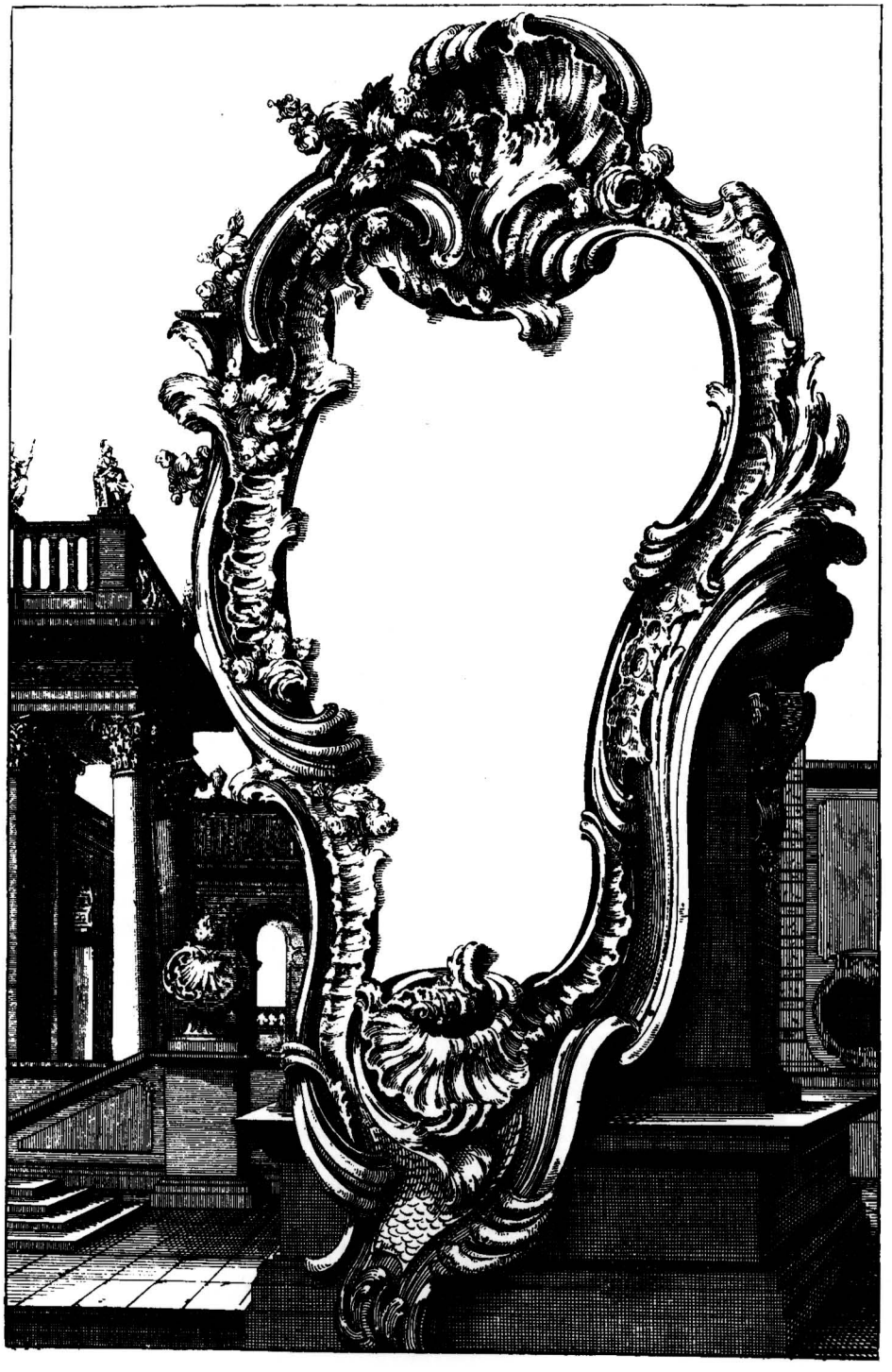
П.-Э.Бабель, рисовальщик орнаментов и парижский ювелир, который лучше других понимал жанр рокайль, ставил себе в заслугу то, что предоставлял образцы для архитектуры.

Можно было бы удивляться подобному присвоению чужих прав, если не вспомнить, что всестороннее образование этих выдающихся мастеров орнамента объясняло некоторые их притязания, но не оправдывало их. Знаменитый ювелир Тома Жермен одновременно составлял чертежи зданий и делал серебряные изделия; именно он создал все рисунки для новой церкви Святого

Людовика в Лувре, восстановленной в 1738 году на месте старинной коллегиальной церкви Святого Фомы.

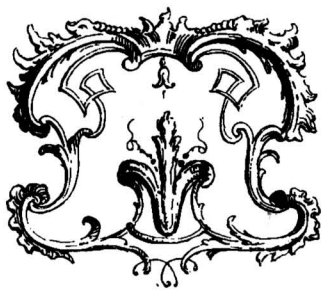
Анализ изделий этой эпохи, когда каждый нарисовал своим остроумным карандашом особую личность, которую современные публикации стараются опознать, не должен, по нашему мнению, входить в рамки нашего повествования. Все орнаменты этой эпохи, будь то орнаменты Мейссонье, Бабеля или Балешу, Жана-Даниэля де Преслера или ла Жу, Исайи Нильсона или Кювили, Жана-Андрэ Тело или Жереми Вахсмута, Франсуа-Ксавье Абермана, Жана-Леонара Вуста или Жана-Леонара Эйслера, Жана Оуэра или Шарля Ротье, или А. Массона, сделаны с верностью живописного образа, сила которого очень часто была в диссонансе с естественными требованиями, предъявляемыми к украшению поверхностей.

Таким образом, главным результатом доминирующей роли живописи было ее стремление все шире заменить *условное* изображение тем *подражательным* изображением, которое мы отметили в начале данного исследования в качестве, по сути дела, современного метода.



Картуш по мотивам Бабеля.

Отмечается, что, с точки зрения формы, общей характерной чертой этого стиля является почти полное исключение прямых линий в угоду наибольшего использования всех возможностей контуров в форме буквы S и пренебрежение всеми квадратными, круглыми или овальными формами, причем все это делалось в величественной манере, самым удачным представителем которой был Мейссонье.



По мотивам Кювили.

Стиль *рокайль*, который должен был завладеть всеми направлениями декоративно-прикладного искусства, вероятно, возник из мастерства создания искусственных садов, модных уже в шестнадцатом веке; однако их создатель неизвестен, и мы не знаем в точности, к какому источнику его следует отнести. Китайцы очень часто используют рокайль и в своих садах, и в своем оформлении, и, вероятно, от этих врагов симметрии во-





семнадцатый век воспринял этот декоративный элемент, который особо отметил весь комплекс изделий в стиле Людовика XV.

Как бы там ни было, французские мастера были основными авторами образцов этого стиля, которые входили в состав огромных коллекций Эртеля и Энгельбрехта и вызвали восторг у всей Европы.

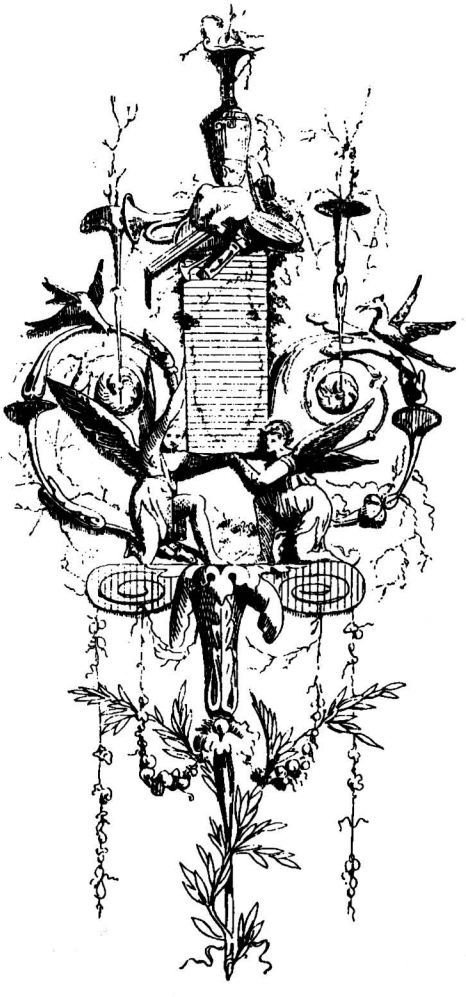
Картуш в стиле рокайль.



На нашей таблице 209 в двойственном характере представленных картушей соединены как последние орнаменты в стиле Людовика XIV, выполненные авторами, которые упорствовали в своих прежних заблуждениях, так и крайняя фантазия авторов модной в то время школы. Работы под номерами 2, 3, 12, 13 принадлежат Бернару Пикару, который еще с 1720 по 1730 год работал в Антверпене. Работа под номером 1 была написана в Париже в 1740 году. На работах под номерами 4 и 5, выполненных в стиле симметрии, но без прямых линий, видны композиции и ветвевидные орнаменты переходного периода. Что касается работы под номером 9, выполненной Исайей Нильсоном (1752), и работ под номерами 10 и 11, выполненных ла Жу, то они относятся к расцвету эпохи в стиле рокайль. В этих последних изображениях, так же как и в изображении под номером 8 на той же таблице, а также в оправе веера, изображенного на таблице 213, мы встречаем ракушки и цикорий, которые вошли в моду, заменив почти исчезнувший акант.

Опасность вычурных концепций, поддерживаемых в течение некоторого времени исключительно умелыми исполнителями, с беспримерным искусством придававшими гибкость всем материям, не преминула проявиться, когда эти концепции попали в руки менее умелых мастеров. Создав целый волшебный мир таких иллюстраторов, как Юбер Гравело, Эйзен, Лоран Карс, Ж.-Ф. Леба, К.Дюфло, Шофар и Огюст де Сент-Обен, стиль Людовика XV должен был исчезнуть перед лицом пробуждения исследований античности, после того, как его представители просуществовали вплоть до 1789 года, и после того, как он прошел через все излишества дурного вкуса, о котором может дать представление вышеуказанный сюжет.

Стиль Людовика XVI. Даже до начала правления Людовика XVI существовало множество сторонников возврата к более простому стилю. Открытие Геркуланума, совершенное в 1706 году, занимало умы еще до того, как работы[1] принесли достаточно обширные результаты, имеющие реальную пользу, которые были получены лишь к 1750 году. Реакция, которая последовала в архитектуре благодаря Сервандони и его ученика Вайи, не замедлила сказаться на других формах декоративно-прикладного искусства, но этот отклик смог достичь своего окончательного выражения лишь во время правления Людовика XVI.



По мотивам Саламбье.

Работы Рейснера, Гутьера, Демонтрея; книги: *Лепные украшения жилищ, как живописные, так и скульптурные*, автор Нефорж; *Скульптуры, столярные и ювелирные изделия, изделия из чугуна*, автор Лафос; *Живописные украшения в виде цветов и орнаментов*, автор Рансон; *Ювелирные изделия*, автор Пужэ-сын; *Подсвечники и люстры*, автор Форти, а также композиции ла Лонда и прекрасные ветвевидные орнаменты утонченного Саламбье являлись различными формами выражения стиля Людовика XVI, интересные примеры которого можно найти на таблицах 213 – 218 (см. примечания к этим таблицам) и который в наши дни вошел в моду у любителей.

Если, как это сделано в самом альбоме, мы остановим этот короткий рассказ на пороге революции 1789 года, то это произойдет не потому, что мы недооцениваем значения тех усилий, свидетелем которых стало наше время и плодотворность которых, засвидетельствованная в основном благодаря результатам, достигнутым в различных областях декоративно-прикладного искусства в последние годы, будет, как мы надеемся, все боль-

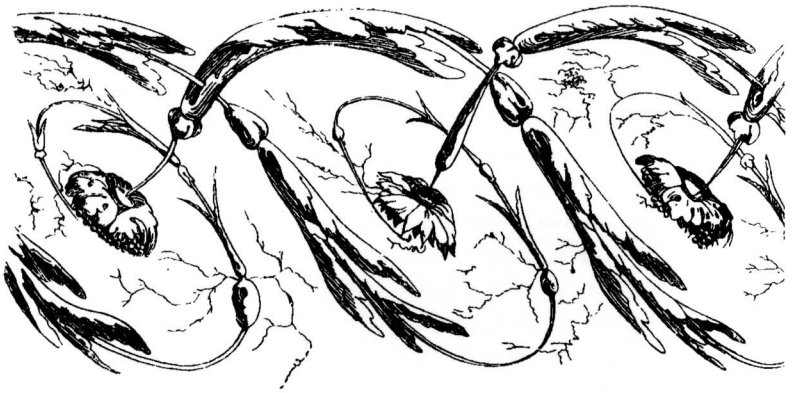
[1] *Работы* – в Геркулануме (*примеч. ред.*).

ше утверждаться. Однако еще не наступил момент ни для того, чтобы непредвзято судить о творчестве девятнадцатого века, ни для того особенно, чтобы признать его окончательный характер через призму последовательных пристрастий, которые сначала господствовали над ним, и широкой эклектики, которая пришла ему на смену в наши дни.

Для Франции начало этого стиля было особенно трудным и полным преград. Наши политические волнения, наши длительные войны рассеяли одновременно и аристократию просвещенных

По мотивам Саламбье.





любителей и, что еще хуже, наших практиков, воспитанных в духе старых и сильных традиций французских промыслов, которых энтузиазм и безработица выбросили на поля первых сражений 1792 года, откуда немногие вернулись.

Следовательно, перед веком стояла двоякая задача: реформировать вкус публики и воссоздать учебные центры, что не могло быть сделано за один день.

Поэтому стоит ли удивляться, что стиль долго искал свой путь, обратясь, сначала в эпоху империи, к античности, затем, вместе с эпохой Реставрации и литературным движением 1830-х годов, к готическому искусству, а позднее почти полностью вернулся к декоративному стилю семнадцатого и восемнадцатого веков, и, наконец, еще позднее — к плодотворному изучению изделий восточного искусства.

Из этих различных попыток, из оживленных споров, которые они вызвали, к нашему времени родилась более просвещенная, более свободная и более разумная оценка прошедших веков.

Многочисленные публикации переписали для нашего поколения историю искусства, а обширные познания в археологии позволили нам связать воедино разорванную цепь традиций.

Освободившись, таким образом, от всякой исключительности и всяких предубеждений, современная практика может со знанием дела вопрошать прошлое и делать разумный выбор среди богатств, накопленных нашими предшественниками.

Не пренебрегая ресурсами и разнообразием современного искусства, какими нам их завещали шестнадцатый, семнадцатый и восемнадцатый века, оставившими столько великолепных образцов декора ансамблей, великолепно адаптированных к нашим нравам, современная практика сможет найти, и уже нашла, сильные и оригинальные элементы, изучая простые и открытые приемы, высокую орнаментальную условность, которые придают столько характерных черт искусствам античности, изделиям Востока и Азии, витражам тринадцатого и четырнадцатого веков, лиможским эмалям, фаянсу и майолике Возрождения.

Она найдет в них ту мощь эффектов, рождающуюся из цвета, и всегда открытое поле для созидания или для идеализации, которая возвышает творчество декоратора и позволила одному из мастеров современного искусства дать ему это правильное определение:

«Орнамент, – сказал М.Гийом, директор Школы изобразительных искусств (*Главная мысль начального образования*), – не должен деформировать те поверхности, которые он украшает; он располагается на этих поверхностях, он составляет с ними единое целое или накладывается на них; он не должен проявляться, либо проникая в них, либо легко отделяясь от них... *Это – очень идеальная форма искусства*. Еще в большей степени, чем художник или резчик фигур, мастер по орнаментам представляет себе, что искусство рисунка должно служить изображению не реальных существ, а некоего организма, который одновременно является и возвышенным, и зависимым».

Воспитанные на таких принципах, мы можем быть уверенными, что наша современная школа сделает новые шаги по тому пути, на который нам указали наши недавние выставки, находя в изучении стиля лучших эпох не легкий путь рабского подражания или простого промышленного копирования, а вдохновение на производство самобытных изделий, которые, в свою очередь, послужат образцами и помогут однажды написать историю декоративно-прикладного искусства девятнадцатого века.



1 Примитивное искусство

Ткани, деревянная резьба, росписи

Несмотря на то что представленные образцы мотивов почерпнуты из разных источников, их цивилизации имеют определенное сходство.

1
Ткань (Океания);

2
Ткань (Центральная Африка);

3
Плетеная рогожка из окрашенных растительных волокон (Центральная Африка);

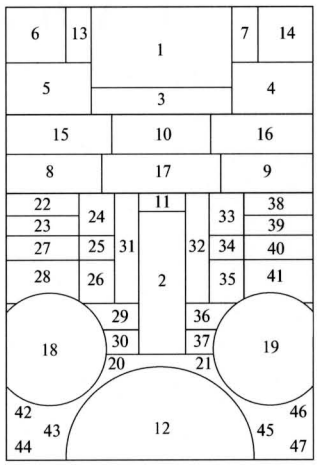
4
Ткань, отделанная плетеной тесьмой (Океания);

5
Ткань, отделанная плетеной тесьмой (Центральная Африка);

6–11
Расписная углубленная резьба на деревянной утвари (Центральная Африка);

12
Круглый веер из окрашенных перьев (Центральная Африка);

13
Край деревянного расписного сосуда (Центральная Африка);



14–17
Расписной орнамент на каноэ и утвари (Океания);

18–21
Расписной орнамент на перуанской утвари;

22–47
Живописные миниатюры мексиканских рукописей.



2 Египетское искусство

Горельефы и барельефы
Мелкая пластика

На таблице представлены самые несоизмеримые по величине предметы – от монументальных статуй до миниатюрных флаконч иков (18) или горшочка с притираниями для глаз (13), а также образцы настенных росписей и барельефов. Это сделано для того, чтобы подчеркнуть их индивидуальные черты и привлечь внимание к обилию изобразительных средств, бывших в ходу у древнеегипетских мастеров, при всем стилистическом единстве их орнаментики. Из-за недостатка места мы вынуждены лишь обозначить отдельные группы орнаментов и отдельные намеки на религиозную символику, а также обобщенно сформулировать нормы пластического языка того времени.

В нижней части таблицы – фронтальное и боковое изображения горельефной фигуры кариатиды (14, 15), украшающей одну из колонн бога Солнца Ра в Ипсамбуле (арабы называли его Абу-Симбел – «Отец колосьев»);

профильное изображение богини (21) из храма Исиды на острове Филе (II век до н. э.);

так называемый «штандарт» из гробницы Рамсеса Сесостриса (20).

В темы вазописи снова включаются человеческие фигуры экзотического характера (4, 12). Ваза (4) с характерной пробкой предназначалась для хранения бальзама: благовония доставлялись в Египет как дань, наложенная фараонами династии Рамессидов на побежденную Сирию.

Животный мир – сосуд в форме ежа для глазных капель, дополненный ложечкой или лопаточкой (13), и великолепное профильное изображение зимородка (10) – представляет насекомоядных, активных помощников человека, за что были особенно почитаемы египтянами.

Священный жук-скарабей (8) – часть барельефного обрамления портала гробницы Рамсеса V в Фивах. По свидетельству древних авторов, лишь немногие разновидности этого жесткокрылого насекомого представляют «священных скарабеев», бывших предметом культа древних египтян.

Широко распространенным декоративным элементом был цветок лотоса (1, 3, 9, 16, 19, 22) – символ возрождения, – лепной или живописный, в форме бутона или в виде раскрытого цветка, одиночный или входящий в пышный букет.

Увенчанный солнечным диском, цветок лотоса на стебле (5) украшал нос корабля;

тот же мотив, выполненный более схематично, превратился в ручку обыкновенного металлического зеркальца (11).

Поливная керамическая ваза (17) эффектно расписана копьевидными листьями, подчеркивающими ее форму.

Ожерелье (23) составлено из бусин ляпис-лазури и золотых подвесок.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
16
17
18
19
20
21
22
23

3 Египетское искусство

Скульптурный декор

1,2
Колонны дворца Тутмоса III в Карнаке (XVIII династия). Декор составляют стебли лотоса и папируса с распустившимися цветами (слева) и стилизованные безлистные растения (справа). Барельеф;

3
Колонка павильона. Ее тип восходит к IV династии, к тому периоду, когда здания строились из дерева. Колонка представляет собой стебель, увенчанный бутоном; молодые побеги у основания цветочной чашечки пять раз обвязаны шнурком, обозначая зарождение принципа букета. Очень низкий цоколь;

4, 5
Макушки таких же колонок, выполненные из дерева с полихромной расцветкой;

6
Колонка павильона, увенчанная полуразвернутым цветком. Большое внимание уделено орнаментике, пышность которой подчеркивается пышностью букета, составленного из молодых побегов с более распустившимися бутонами;

7, 8
Колонны каменных зданий (XVIII династия). Резная капитель имеет форму закрытого бутона; вверху она сделана плоской, чтобы ее диаметр совпадал с шириной квадратного цоколя. Это самый ранний и самый распространенный тип капители египетской каменной архитектуры. Слева – колонна, типичная для зданий храмовых ансамблей Аменофиса III в Фивах и Тутмоса III в Карнаке. Справа – колонна из дворца Курна, известного как Менефтеум, по имени Менефты I, царствовавшего после Аменофиса III (греки называли его Мемнон);

9
Капитель колонны из зала с колоннами Рамессеума (храма Рамсеса II) в Фивах (XIX династия). Египетская «растительная» капитель достигает здесь совершенства – великолепное сочетание изящества и силы. Форма распустившегося цветка напоминает перевернутый колокол. Декоративные элементы располагаются кругообразно, в форме стеблей стилизованного цветочного букета;

10
Капитель с резным «пальцеобразным» декором из Большого храма на острове Филе. Заостренные листья капители, также имеющей форму перевернутого колокола, образуют узор растительной плетенки. В орнаментике фигурируют гроздья фиников и даже чешуйки древесной коры. По мере изменения флоры изменяется и растительный декор.



4 Египетское искусство

Декоративные росписи

Значение основных элементов, составляющих египетскую орнаментику, как правило, связано с иероглифической системой письма. Так, розовая сфера с ястребиными крыльями (6) символизирует восходящее солнце. Высокие водяные цветы, чередующиеся со стеблями камыша (4, 5), вырастают из речных волн. Жук-скарабей, черный цвет тулова которого высветляет фон (12), – символ бессмертия. Египетскую палитру составляют красный, синий и желтый цвета, а также белый и черный (для обводки); зеленый обычно предназначается для растительных форм и часто заменяется синим.

1–3
Стилизованные растительные мотивы;

4, 5
Фоны, фризы и стилобаты фиванских колонн;

6
Расписная каменная резьба из Мемнониума (заупокойного храма Аменхотепа II) в Фивах;

7
Непрерывный фриз;

8, 9
Расписная деревянная резьба колонок;

10, 11
Непрерывные фризы;

12
Расписные своды.


7
8
1
9
2
3

5 Египетское искусство

Настенные росписи
Повторяющиеся фоны и фризы
Декоративные занавесы

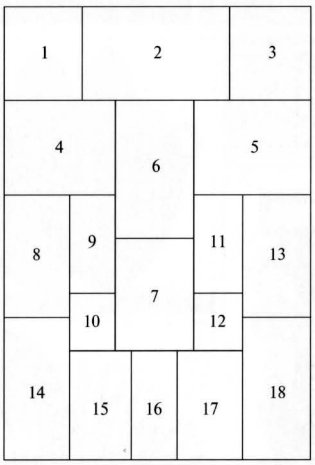
За исключением фризов (4, 5), фрагменты представляют потолочные росписи фиванского некрополя и надгробий различных периодов. Композиции созданы исключительно воображением мастеров.

Мы еще различаем цветок лотоса, но стебель (если он есть) утрачивает растительный характер, превращаясь в орнаментальную петлю (6): стебля, по сути, нет, цветок изображен в свободной манере.

Художника занимает лишь игра линий, образуемых его контурами, чтобы создать многократно повторяющиеся узоры на горизонтальных фризах (4, 5) или, с помощью перевернутых поочередно элементов, заполнить горизонтальные полосы фона (1, 3).

Рисунок оттеняется цветовыми сочетаниями, и представленные примеры нагляднее слов иллюстрируют мастерство, достигнутое в этой области древнеегипетскими мастерами.

Следует иметь в виду, что орнаментика росписей носит очень специфический характер: по сути, это типичный декор тканых занавесов, популярных в восточной античности.
Занавесы прекрасно дополняли египетскую архитектуру: ими завешивали стены, натягивали между колоннами, чтобы отделить главный зал от прилегающих помещений; ими устилали полы, закрывали дверные проемы и, как в большей части наших примеров, затягивали потолки комнат.





6 Египетское искусство

Ювелирные украшения

Образцы египетских ювелирных изделий, найденных в гробницах, представляют огромный интерес для художника-орнаменталиста. Жесткий характер египетского декора, свойственный работе по металлу, оказывается прекрасным средством выражения в руках камнереза.

1
Нагрудное украшение в технике перегородчатой эмали с именем Рамсеса II в картуше (XIX династия, Среднее царство);

2
Золотое украшение с перегородчатой эмалью. Из мемфисского храма, посвященного богу Апису;

3
Жук-скарабей с туловом из лапис-лазури и крыльями, составленными из рядов разноцветных бусинок. Египтяне считали скарабея символом бессмертия;

4
Ожерелье с подвеской в виде головы Аписа;

5–7
Браслеты перегородчатой эмали (фрагменты);

8, 9
Кольца;

10–26
Серьги, ожерелье и амулеты;

27
Сфинкс – лев с человеческой головой (фрагмент декора стелы). В Греции сфинкс олицетворял физическую и умственную силу;

28–33
Ювелирные украшения, скопированные с фиванских настенных росписей.

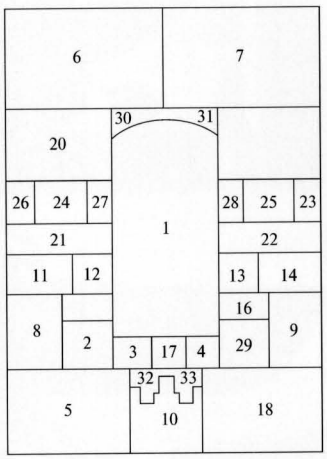

30
31
33
32
1
29
34
17
18
2
8
9
10
11
12
13
27
4
28
3
14
15
16
19
21
20
22
26
7
23
24
25
6
5

7 Ассирийское искусство

Полихромные орнаментальные мотивы

Искусство Ассирии распадается на два отчетливых периода. К первому относится основание Вавилона кочующими племенами наватеев (или навуфеев) в болотистой долине Халдейского царства. Ввиду отсутствия камня, для строительства использовались тростник, дерево и кирпич-сырец, что неизбежно ограничивало возможности вавилонской архитектуры. Второй период знаменуется основанием Ниневии, столицы Ассирии, скифскими завоевателями Вавилонии, где обилие камня и базальта дало толчок возникновению монументальной архитектуры неведомого вавилонянам размаха. Большая часть архитектурных памятников Ассирии в музеях Парижа и Лондона, подобно представленным на таблице мотивам, относится к ниневийскому или скифо-вавилонскому периоду.

Персеполь.



Дворец царя Нимруда в Хорсабаде, Ниневия.

1–4
Расписная каменная резьба;

5
Кирпич с углубленным цветным узором;

6–10
Поливные изразцы;

11–18
Стилизованные орнаментальные мотивы;

19, 20
Настенные росписи;

21–23
Реставрированные декоры.

24–33
Реставрированные декоры.



8 Древнегреческое искусство

Стилизованные растительные мотивы

Стилизованная флора греческой орнаментики далека от точного воспроизведения конкретных видов растений. Основанные на свободных линиях структуры растений, типы орнаментов довольно однообразны, и греческая вазопись повторяет декор архитектурных памятников. Отдельные растительные формы, однако, трактованы натуралистически, и, как правило, можно легко распознать лавр, плющ, виноградную лозу и алоэ.
На таблице – растительные элементы, украшающие греческую архитектуру, и та же флора, с куда большей непринужденностью запечатленная на апулийских вазах.

1
Расписной антефикс из храма Зевса Элланиоса.

Эгина:

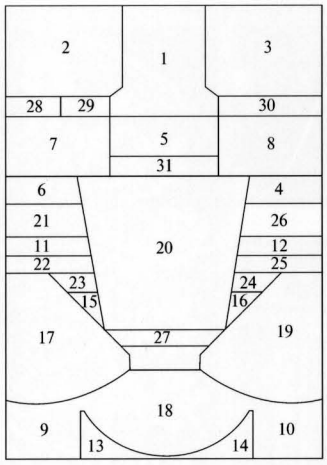
2–4
Терракотовые изделия из Афин;

5, 6
Вазопись;

7
Вазопись. Кампанья;

8–12
Вазопись;

13–16
Ряды ов в сочетании с волнистым меандровым фризом;



17–20
Вазопись. Апулия;

21–30
Орнамент меандра. У греков этот орнамент символизировал отделение воды от суши.



9 Древнегреческое искусство

Стандартные полихромные и монохромные орнаменты лучших периодов

Мотивы 2 и 12–14 – капители ионических колонн (12, 13 – фронтальный и боковой виды капители с лепными волютами). Оба мотива восходят к декору храма Ники Аптерос и Эрехтейона в афинском Акрополе. При подобном типе архитектурного декора окрашивались либо плоская поверхность между очертаниями выпуклого рисунка, либо сам плоскорельефный узор в египетском стиле.

Фрагменты расписной керамики (1, 3–8, 10, 11) иллюстрируют два различных принципа орнаментики. Представлены монохромные вазы с желтыми фигурами на черном фоне или с черными фигурами на желтом, а также мелкие сосуды с полихромной расцветкой в желтом, красном, синем и зеленом тонах на белом фоне.

Мотив 11 украшает амфору (найдена на острове Хиос в 1851 г.), выполненную в этрусском стиле.

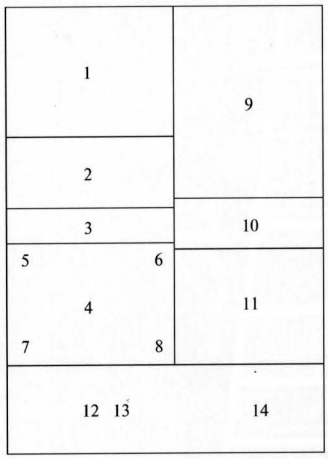
Мотив 3 демонстрирует декоративный фриз вазы; обитатели подводного царства, включая и осьминога, плавают в своей стихии, на что указывают волнистые полосы меандра вверху и внизу.

Мотив 4 – похищение Ганимеда Зевсом, принявшим вид орла, – отражает сочетание воздушной и земной стихий; гора Ида обозначена стеблями папоротника.

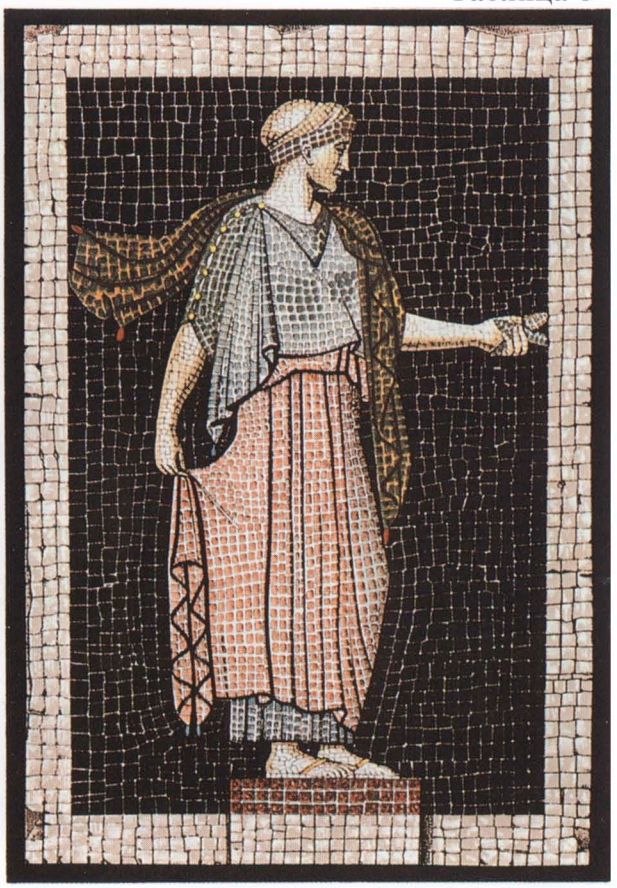
Мотив 10 изображает фрагмент вакхической сцены.

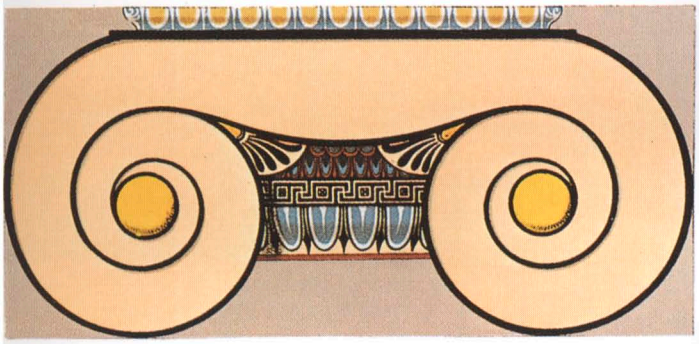
Мотивы 1, 3, 4 и 10 украшают апулийские вазы. Греки основали множество колоний в Южной Италии, и декор большинства апулийских ваз связан с культом Диониса (римского Вакха), который греки принесли с собой из Этрурии.

Мотив 9 – декоративная плакетка мозаичного барельефа с персонификацией Надежды (греки называли ее *Elpis*, римляне – *Spes*), особо почитавшейся теми и другими.







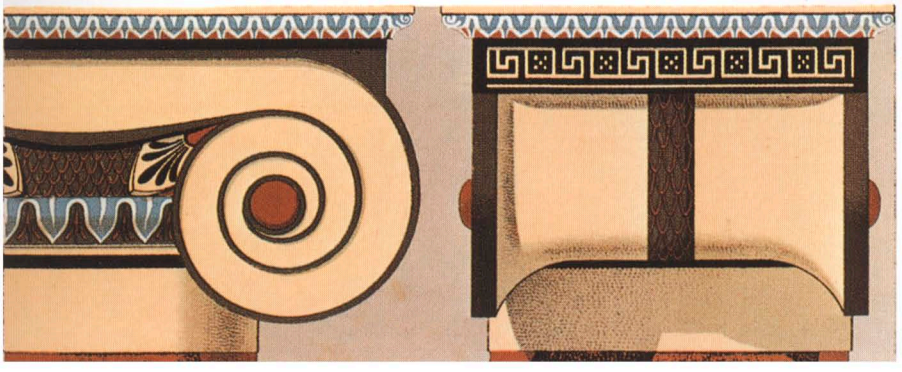


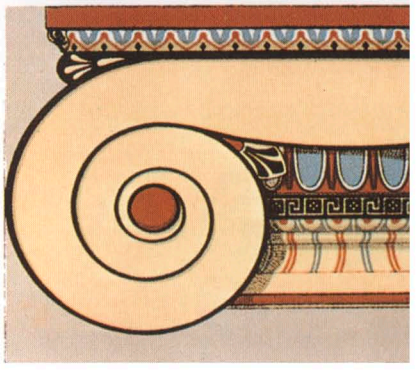












10 Античное искусство

Полихромные орнаментальные мотивы

Многоцветные декоративные мотивы характерны для различных периодов древнегреческого искусства.

1–3
Орнаменты фризов и водосточного желоба после реставрации Парфенона. Афины;

4
Орнамент фриза в храме богини Ники Аптерос. Афины;

5
Античный архитектурный фрагмент (карниз);

6
Антефикс из храма Ники Аптерос. Афины;

7–9
Фрагменты античных памятников. Афины;

10
Наддверное лепное украшение в храме Афины Полиос. Афины;

11
Орнамент фриза из храма Пестума;

12, 13
Орнаменты фризов из храма Зевса Элланиоса.

Эгина:

14
Звезда Пропилеев. Афины;

15
Верхняя часть карниза, образующего водосточный желоб. Найден в Метапонто;

16
Лицевая сторона и нижняя поверхность терракотового орнамента из Метапонто (использовался для обшивки балок);

17
Расписной профилированный декор;

18, 19
Орнамент: волюты;

20, 21
Орнамент: меандр;

22
Фрагмент саркофага с раскрашенным цветным декором из Агридженто (Италия);

23
Венчающая часть парапетной плиты из храма Немезиды. Рамнус;

24
Фрагмент мозаики. Сицилия;

25–27, 29
Орнамент: плетенка (греко-римский стиль);

28
Меандр (греко-римский стиль);

30 – 33
Декор терракотовых изделий, найденных в Палаццоло Акреида;

34
Орнаменты;

35
Орнамент: пальметты.


4
1
10
15
11
5
35
35
2
6
12
13
34
34
14
21
24
25
26
7
29
16
23
18
20
19
3
22
27
30
31
28
17
32
33

11 Этрусское искусство

Ювелирные украшения

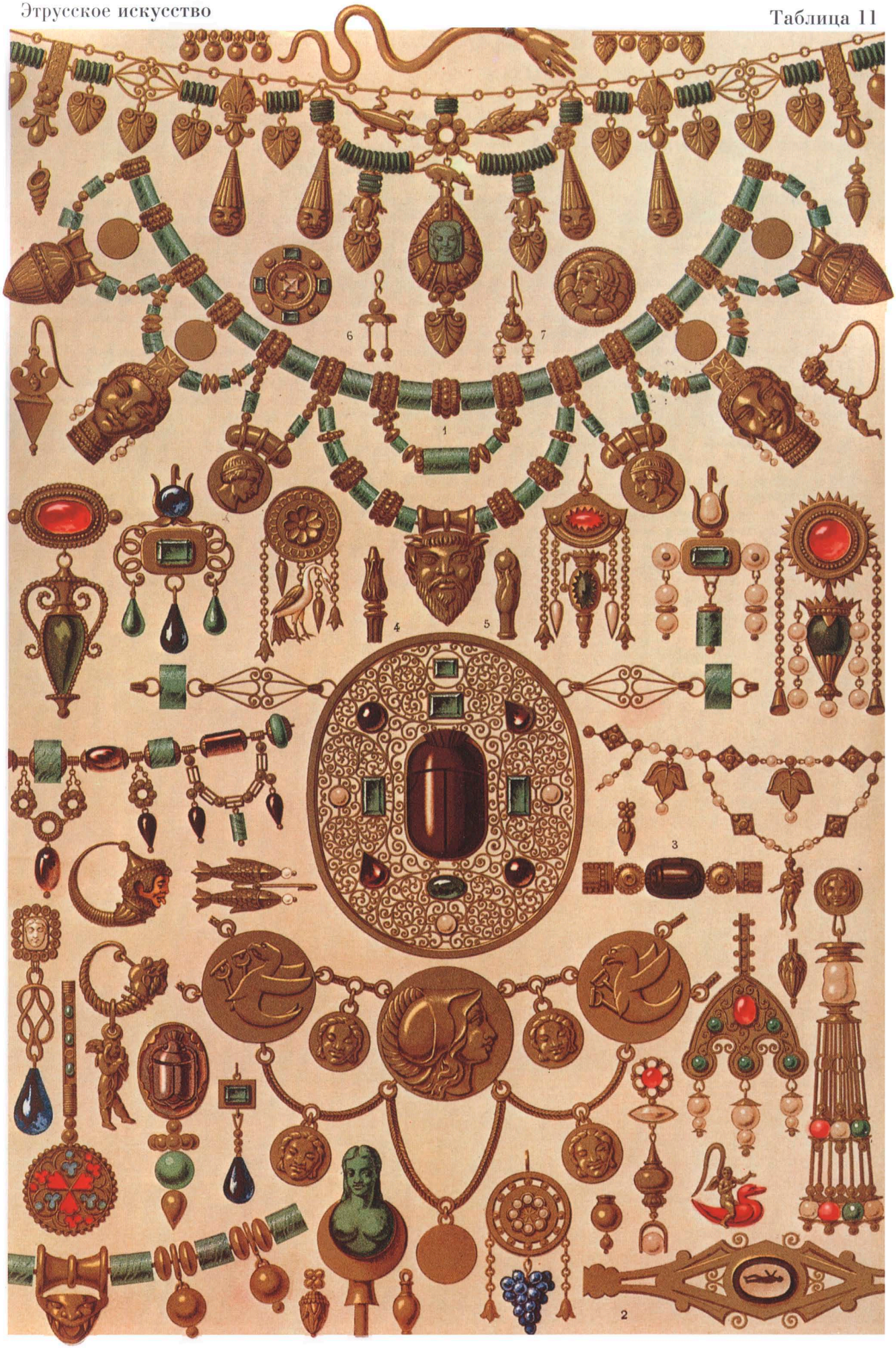
Самые старые украшения, представленные на таблице, относятся к позднему периоду Римской республики. Выбор мотивов отчетливо демонстрирует влияние греческого и египетского декоративного искусства; о воздействии последнего говорит популярность жуков-скарабеев.
Вероятно, греческого происхождения фибула в форме руки с браслетом и кольцом на пальце, превращающейся в змею (вверху, в центре). Кольцо-печатка с драгоценным камнем (2), вероятно, также греческого происхождения. Серьги-подвески считаются шедевром этрусского ювелирного искусства. Справа, в верхней части таблицы – серьга с миниатюрной детской фигуркой, поддерживающей рог изобилия.

Ожерелье (1) воспроизводится в половину натуральной величины.

Кольца (2, 3) и серьги (6, 7) – в уменьшенном виде.

Затейливые булавки для причесок (4, 5); головка булавки в виде руки богини Венеры, держащей яблоко (справа), скорее всего, греческого происхождения.

Назначение остальных украшений не столь ясно; некоторые выказывают признаки поздневизантийского и даже готического влияния, вызывающие сомнение в их этрусском происхождении.


1
2
3
4
5
6
7

Настенные росписи
Раскрашенные барельефы и их имитации
Элементы архитектурного декора
Помпейская палитра

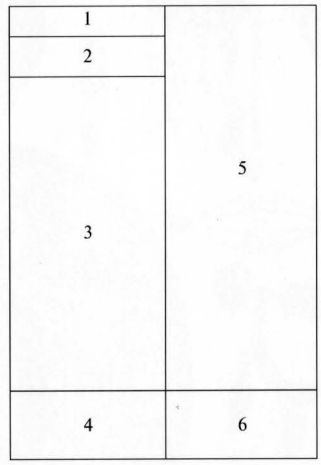
Мотивы 1, 2
восходят к декору храма (возможно, храма Венеры) близ помпейского форума. Этот храм, некий гибрид архитектурных стилей, был выстроен в строгом дорическом стиле и в дальнейшем декорирован архитектурными элементами коринфского ордера. С помощью цвета подчеркивались разделительные линии и широкая обводка, а также выделялись мотивы лепных барельефов.

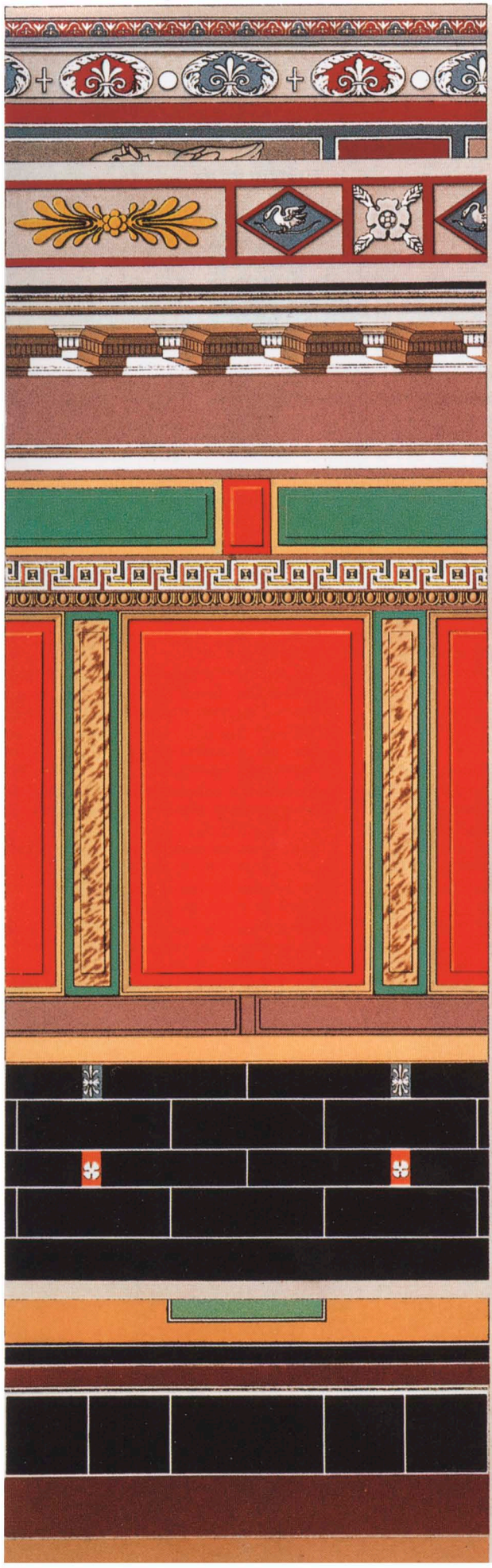
3
Пример расписного архитектурного декора, имитирующего рельеф. Он украшал помпейский храм, по легенде, посвященный Юпитеру.

4
Цоколь, выполненный красками на ровной стене, имитирует кладку из черного и коричневого строительного камня. Простого изменения цвета достаточно, чтобы создать впечатление различных планов и лепнины. Эта имитация находилась на стенах «комиция» (места на форуме, где происходили народные собрания), составлявшего часть портика форума.

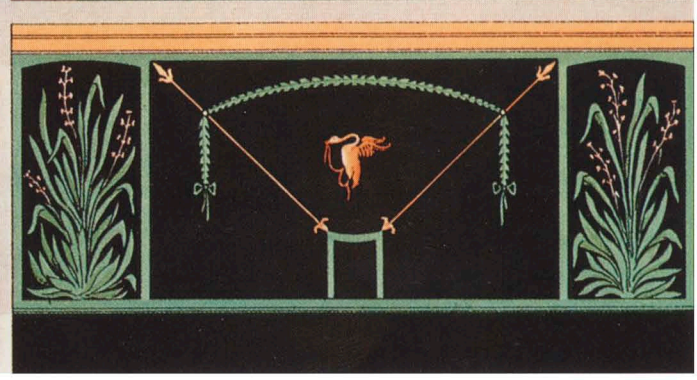
Второй образец подобного «архитектурного» декора (5) находится в так называемом пантеоне, предназначенном для торжественных церемоний, – например, для религиозных жертвоприношений, похорон общественного деятеля или важных политических мероприятий.

Последний фрагмент (6) так изящен по рисунку, что мог бы с успехом быть перенесен на художественное стекло. Полосы подобного расписного орнамента часто окаймляют помпейский декор вверху и внизу.





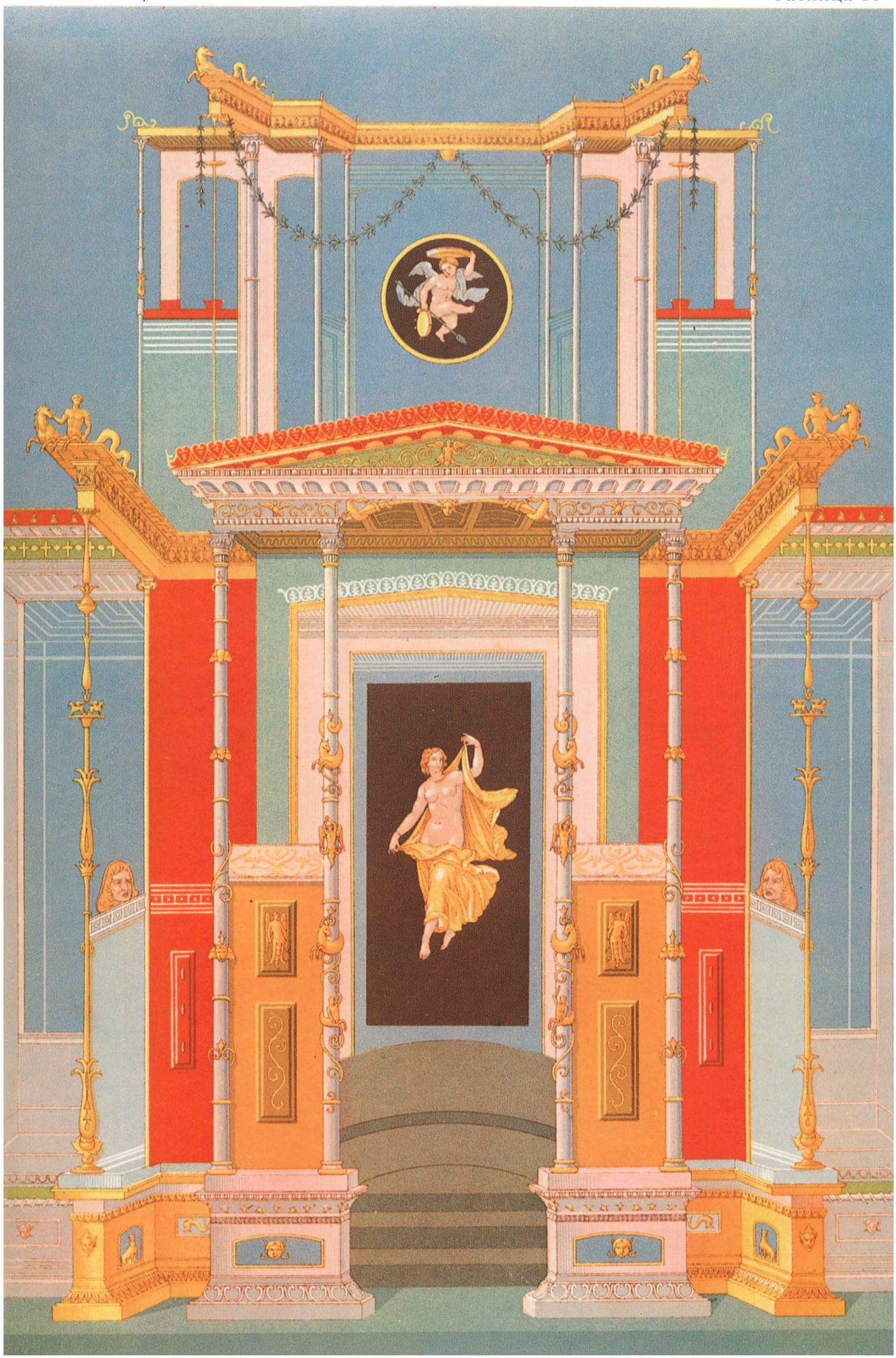




13 Античное искусство

Архитектурный декор
Помпейский стиль

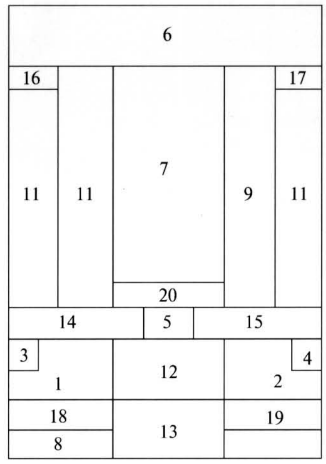
Эти условные, чисто декоративные архитектурные композиции, ведущие происхождение от фресок Геркуланума и Помпеи, принадлежат скорее царству воображения, нежели реальности. По традиции, автором этих изящно-неправдоподобных композиций, часто изображенных на фоне морских видов или пейзажей, иногда с человеческими фигурами, был Лудий, живописец эпохи Августа. Выполненные греческими или этрусскими мастерами, работавшими под греческим влиянием, подобные композиции восхищали латинян, искавших в них не столько знакомые формы местной архитектуры с характерным использованием сводов и аркад, сколько изящество и поэзию греческого искусства, которому они поклонялись.
Обе фигуры не относятся к оригинальному декору. Центральную – скульптуру танцовщицы – обнаружили при раскопках Торре-Аннунциата. Это лучшая из двенадцати фигур, найденных там же, принадлежит к тому типу, которому Плиний дал название «либидины». Фигурка крылатого гения с вакхическими атрибутами (в верхнем медальоне) найдена при раскопках Чивита Кастеллана.



14 Античное искусство

Мозаики, расписные барельефы, фрески

Декоративные мозаики были широко распространены еще в глубокой древности. Трудно определить точно, когда греки, а за ними и римляне сделали шаг от декоративного мозаичного пола к фигуративным мозаикам. С уверенностью можно утверждать только, что роскошные напольные мозаики вошли в греческий обиход под воздействием азиатского влияния в эпоху Александра Великого. По словам Плиния, мозаики, выполненные из кубиков естественных цветных камней или из химически окрашенных стеклянных масс, имитирующие фрески, появились в Риме лишь при императоре Веспасиане (69 – 79 гг. н. э.). Многоцветные геометрические узоры, часто с фигурными вставками, сочетающие элементы античного и восточного орнаментов, покрывали все поверхности римских домов, вилл, храмов.



1–7
Мозаики из Геркуланума и Помпеи (подражания мраморным рельефам греческих мастеров эпохи классики и эллинизма);

6
из «Дома Фавна»;

7
из «Дома Полибия». Помпеи;

8, 9
Рельефные мозаики оттуда же;

10–20
Орнаментика панелей, бордюров, фризов и фресок.











15 Китайское искусство

Орнаменты: меандр и ламбрекены

Представленные мотивы украшают бронзовые китайские вазы, инкрустированные медью, серебром или золотом, древние и современные. Многие из этих ваз можно видеть в 42-томном гравированном каталоге полного собрания китайских ваз из Пекинского императорского музея (Нац. библиотека, Париж). К сожалению, большая часть их утрачена во время взятия Летнего дворца.
В этом каталоге орнаменталист найдет массу материала для изучения, кроме демонстрируемых на таблице меандров, живость которых так не похожа на линейную жесткость их греческих собратьев. Симметричные, однако разнообразные декоративные композиции дают прекрасное представление об орнаментике Древнего Китая и могут найти широкое применение в области современного производства.



16 Китайское искусство

Вышивка и имитации вышивки

Два представленных мотива украшали официальную китайскую одежду. Вверху – нагрудное украшение китайского мандарина, внизу – кайма подола парадного платья.
В Китае существовали 18 разрядов гражданских и военных мандаринов (высших чиновников) с различными нагрудными знаками, то есть квадратами ткани, пришитыми или приколотыми к одежде, с вышитым или нарисованным изображением реальной или сказочной птицы (для гражданских чиновников) или четвероногих животных (для военных). Наш образец, с изображением птицы Феникс, принадлежал гражданскому мандарину первого разряда. Декор полунатуралистического-полусимволического характера, заполняющий небольшой квадрат, представляет космогоническую панораму мира, которой присутствие сказочной птицы придает реальный смысл – это волшебное пробуждение природы под живительными лучами Солнца.

От «Солнца» мы переходим к «Потопу». Часть каймы на подоле праздничного платья представляет сегмент круга: одежда скроена соответственно форме земного шара (древние китайцы имели четкое представление о шаровидности Земли и даже разрабатывали планы расплющивания ее полюсов). Мотив непрерывного потока на кайме одеяния высшего государственного чиновника, начиная с императора, был непосредственным проявлением символики – ответственность за установление и поддержание порядка, и столпы общества, носившие на груди эмблему предписанной упорядоченности, таким образом возвышались над первичным хаосом.
Декор обоих мотивов традиционен. «Потоп» выполнен в технике вышивки шелковыми нитями; нагрудное украшение имитирует вышивку.



17 Китайское искусство

Живописные и позолоченные орнаментальные мотивы на лакированном дереве

В принципе характер этого декора напоминает барельефы на стенах египетских зданий. Гравированная обводка отделяет мотив, лежащий в плоскости поверхности. Другие гравированные линии подчеркивают детали; иногда их оставляют в качестве перемычек, соединяющих углубления. Китайцы владели этой техникой так мастерски, что предметы казались рельефными. Иллюзия усугублялась добавлением искусственных потертостей на позолоченных участках декора – такие потертости появляются на выпуклых частях старой деревянной резьбы.

Подобная орнаментика живостью и динамичностью в корне отличается от неподвижного, застывшего древнеегипетского декора.

Китайские мастера выражали жизнь и движение с непревзойденными силой и размахом, в этом у них не было соперников. Обе цивилизации обращались к декору как к художественному языку, но по-разному: умение и наблюдательность китайцев оказались и наивнее, и проще замысловатой символики египтян.

Глядя на многообразие орнаментальных мотивов, почерпнутых из растительного и животного мира, замечаешь, что некоторые из них говорят о непосредственном контакте с существами, находящимися в своей природной стихии; мы улавливаем, быть может, первую попытку сформулировать язык видения – язык, не имеющий ничего общего с иероглифами и не требующий Шампольона для его расшифровки.

Представленные мотивы были расположены в том же порядке на деревянном обрамлении огромной великолепной ширмы XVI века.



18 Китайское искусство

Свободные или симметричные узоры

Верхняя часть таблицы заполнена декором в азиатском стиле, отвергающем строгие соотношения элементов. Сопоставления и противопоставления тонов чрезвычайно изысканны. Красновато-коричневые световые эффекты и случайные включения черного цвета пресекают любые намеки на безжизненность композиции, придавая зеленому фону воздушную легкость и безмятежность. В орнаментальном мотиве, расположенном на мутновато-желтом фоне (это фрагмент вышитой ткани), цветные градации утверждаются откровеннее, и силовые линии изгибаются более плавно. В этом великолепном образце эффектное применение белого цвета словно отделяет рисунок от плотного фона, делая его тверже и ярче.





19 Китайское искусство

Вышивка и декоративные росписи

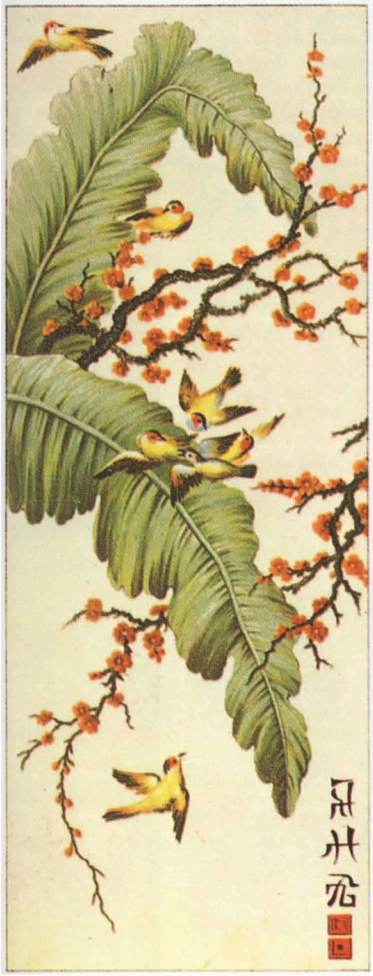
В зависимости от украшаемого предмета китайские мастера применяли два типа декора. Большая часть вышивок выполнялась в традиционной манере в сочетании с традиционным колоритом, который мог быть ярким, сверкающим или приглушенным. Используя широкие синтетические формы, китайцы достигли такого богатства и выразительности декора, в которых им не было равных.

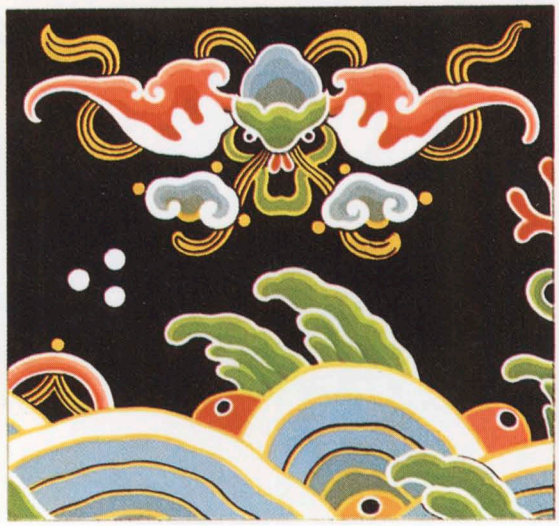
Вышивка на черном фоне (часть одежды) подтверждает их мастерство. Линия и колорит традиционны. Но если взглянуть на странное бочкоподобное существо, летящее прямо вам в лицо, поневоле кажется, что на вас летит настоящее насекомое. Большое оно или маленькое, опасное или безвредное? Нет времени ответить: на вас нападает чудовище! Второй прием — натуралистическая живопись жанра «цветы — птицы» — характеризуется иллюзией наивности в сочетании с изощренностью. Вертикальные живописные панно, представленные на таблице (выс. 50 см), обнаруживают ограниченный набор компонентов: это ветка дерева, птицы, цветы и листья. Легкие, они словно парят в разреженном пространстве. Можно бесконечно наслаждаться разнообразными хроматическими сочетаниями этих залитых светом композиций. Вертикальные панно — самый обычный тип китайской живописи — имитируют узкий оконный проем, через который можно выглянуть в окружающий мир. Такие небольшие композиции, написанные водяными красками, предназначались для интерьеров домов — их развешивали по стенам обычно по две, четыре, шесть или двенадцать.













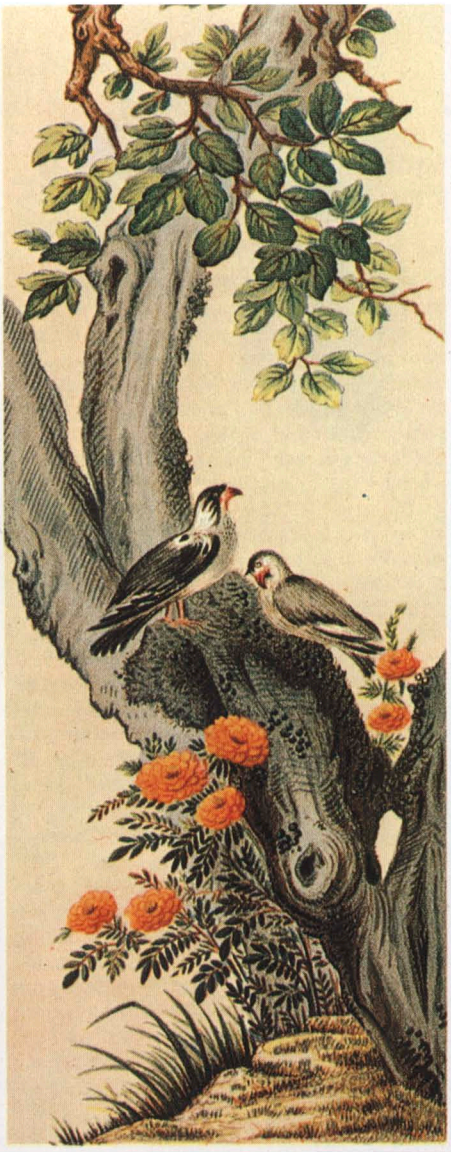
20 Китайское искусство

Росписи. Вышивка. Набойка

И эта, и следующие таблицы демонстрируют различные виды китайского декоративного стиля, которому в той или иной мере следовали почти все японские мастера, – будь то роспись водяными красками по шелку или бумаге, вышивка или набойка.
К трем узким вертикальным панно в верхнем ряду таблицы (их натуралистические сюжеты удивительно хороши) мы добавили горизонтальную композицию с изображением птицы, сидящей на ветке цветущего дерева. Это типичный пример веселой, воздушной и поэтической манеры, присущей китайским и японским художникам.
Совершенно иной тип натуралистического декора представляют две вертикальные полоски на черном фоне. Многоцветная палитра выделяющихся на черных фонах растений, птиц, цветов, насекомых и даже ряби на воде отличается яркостью и даже резкостью, а блеск шелка сообщает ей дополнительное сверкание. Каждый из законченных мотивов напоминает роскошный букет цветов, дополненный птицами и насекомыми; вышивка выполнена с реализмом, не уступающим натуралистическим сюжетам живописных панно.

Горизонтальная полоса с малиново-коричневым фоном демонстрирует декор классом выше. Производство набивных тканей в тот период было весьма несложным: примитивный рисунок, как бы разделенный сеткой на отдельные части (наподобие перегородчатых эмалей), печатается вместе с фоном, а включение мягких цветовых тонов придает узору разнообразие и динамичность. В таком типе орнаментики особая гармония рисунка подчиняется доминирующему фону, соответственно закону оптического смешения цветов. Китайские мастера довели этот тип декора до совершенства, и представленный образец демонстрирует опыт мастеров, создавших самые изысканные в мире эмали. Изображенная птица – китайский Феникс, обязательный компонент классического китайского декора.

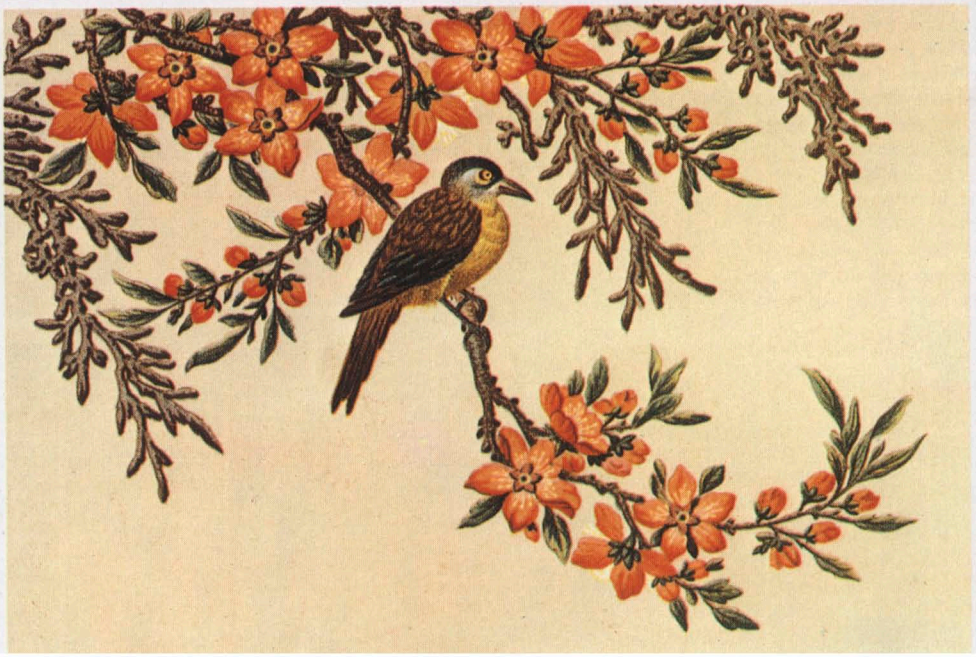














21 Китайское и японское искусство

Шелковые ткани с регулярным узором

Узоры шелковой ткани, составляющие основной мотив таблицы (этой тканью обтянут переплет китайской рукописной книги), принадлежат к лучшим образцам декора на ткани.
Желтый цвет фона обозначает цвета царевичей Тайджи династии Юань (китайских правителей того времени); драконы с лапами о четырех когтях говорят о титуле владельца.
Следует принять во внимание, что ткань выглядит так эффектно благодаря не столько тонким цветовым традициям, сколько прямым хроматическим контрастам. Белый контур, отделяющий от фона цветные элементы декора, уверенно ведет за собой глаз зрителя. Этот контур достаточно узок, чтобы не мешать соседним тонам, за исключением белой обводки фигур драконов – более широкой, более яркой, напоминающей сияние и создающей световодушную среду. Постепенно изменяя цвет фона от темного к светлому, мы пытались воспроизвести игру света на волнистом шелке. Крупный мотив на черном фоне (в центре, внизу) – китайского происхождения; остальные мотивы – японского.



22 Китайское и японское искусство

Изделия с перегородчатой эмалью

Есть все основания поместить перегородчатые эмали Китая и Японии под общим заголовком. Их орнаментальные мотивы выдержаны в едином стиле, ибо японская орнаментика развивалась под влиянием китайской, и высокое мнение о той и другой оправдано их мастерством и безупречным вкусом.

Китай:1–7, 22, 23;

Япония: 18–21.

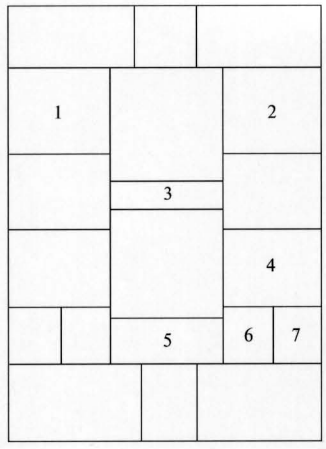

1
4
14
13
11
20
5
3
2
18
19
12
15
17
16
23
7
9
22
21
8
6
10

23 Китайское и японское искусство

Непрерывные орнаменты

1–7
мотивы китайского происхождения, остальные – японского.

Трудно представить, как можно добиться такого эффекта столь лаконичными средствами: орнаменталист не пожалеет ни сил, ни времени на изучение смелых колористических контрастов.





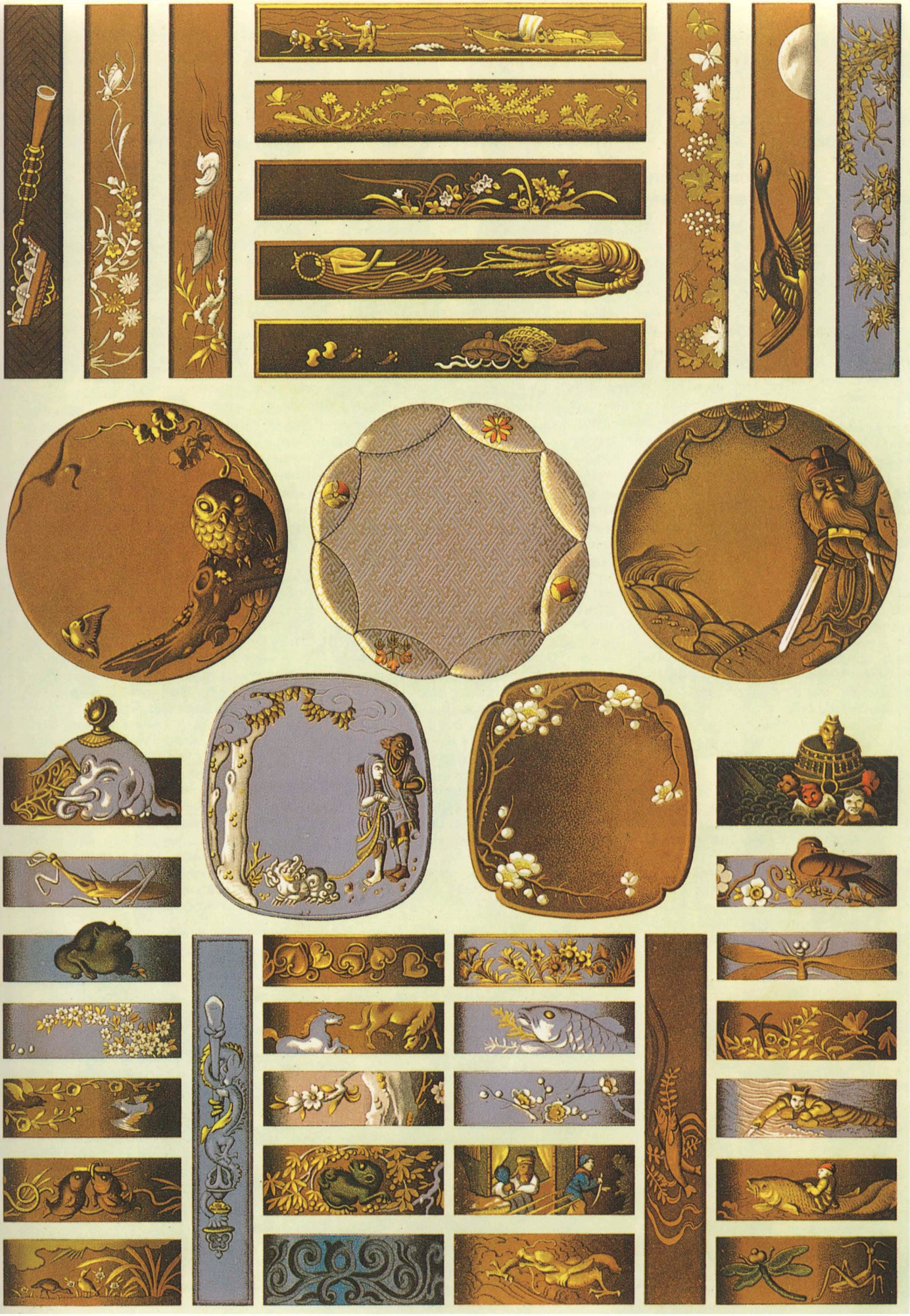
24 Японское искусство

Художественный металл
Рукоятки, кольца и гарды кинжалов и мечей

Японские мастера отделывали небольшие поверхности рукояток, пластинок-гард и других частей холодного оружия золотом, серебром, сталью, медью и бронзой, а также сплавом металлов, известным под названием «металл Сава», двух типов – «сибуйчи» и «шакудо». Металлические поверхности покрывались насечкой. Декор завершали гравировка и чеканка.

Представленные мотивы говорят сами за себя. В самом деле, некоторые образцы – чудеса мастерства и безупречного вкуса. Японцы славились во всем мире как непревзойденные мастера, превращающие все (а то и ничего!) в нечто необыкновенное.

Мифология «Империи восходящего солнца» занимает на таблице лишь малую часть. В основном декор представлен фигурами и предметами, равно близкими и японцам, и европейцам. И в европейском декоре встречаются цветущие яблони, морские водоросли, виноградные лозы, дерущиеся птички, плещущиеся утки, летящие птицы в сочетании с изображениями коней, рыб, бабочек, насекомых и пр.



25 Японское искусство

Художественный металл
Оружие и утварь

Продолжение таблицы 24.

Воспроизводятся декорированные головки сабельных эфесов и некоторые другие предметы.
Японцы, не носившие ювелирных украшений как таковых, предпочитали декорировать золотом и другими благородными металлами предметы повседневной жизни, включая мебель. Аптечные ящички, серебряные чайники, нэцке, коробочки для сладостей, маленькие шкафчики и трубочные мундштуки покрывались орнаментом с применением золота, серебра и меди всех оттенков, в бесчисленных сочетаниях, модифицированных до бесконечности. Для достижения максимального разнообразия декоративного эффекта иногда намеренно оставляли в медном изделии окислы сульфура, мышьяка, железа или свинца или добавляли их с другими окислами. Соответствующие добавки свинца, например, сообщают меди пурпурный, черный или зеленый цвет (эти сплавы известны как «чидо», «удо» и «сейдо»); прочие добавки — «сентокудо», «шакудо» и «сибуйчи» (последняя содержит 40% серебра). Полученный цвет отчетливо выделяется на фоне других.
С помощью резца мастера обрабатывали поверхность металла, добиваясь его шероховатости или гладкости и придавая ему мягкость и бархатистость тканой материи, или пушистость меха, или зернистость шагреневой кожи, или ноздреватость камня. Применение кислот способствовало получению подобных результатов.



26 Японское искусство

Перегородчатые эмали

Все представленные мотивы составляют декор медной тарелки, украшенной с обеих сторон перегородчатой эмалью.
Вверху — часть целого, внизу сгруппированы отдельные мотивы декора.
Мастерски используя сочетания геометрических линий, японское декоративное искусство не сводилось только к этому. Мы видим и птиц, и цветы, исполненные с необыкновенной четкостью, и просто удивительно, насколько техника перегородчатой эмали способствует живописности композиции. Цветовая гамма орнаментов на таблице соответствует оригинальной в том, что касается относительных валеров, однако дана в чуть более светлых тонах. Нам кажется, что небольшое усиление свежести и яркости сделает оригинальный декор более выразительным и уж, во всяком случае, превратит его в полезный образец для современного производства.



27 Японское искусство

Древний декор тканей

Представленные мотивы происходят из тех же источников, что и на следующей таблице (особенно ширмы «со ста образцами тканей»).
Приглушенные тона создают мягкую цветовую гамму, свидетельствующую о безупречном вкусе.
В отдельных орнаментах используется примитивный декор тканей, вызывающий в памяти наборную работу в изделиях Океании, сплетенных из растительных волокон (циновки, весло для каноэ или домашняя утварь). Образцы тканей, затканных золотой нитью, составляют коллекции огромной ценности, возбуждающие живой интерес, поскольку они были произведены на японских фабриках в XVII – XVIII веках.



28 Японское искусство

Декор тканей

Для украшения ширм японцы покрывали их створки кусочками самых разных парчовых и тканых материалов, создавая таким образом неоценимые коллекции тканей. Кусочки материи располагаются равномерно, симметрично, каждый независимый мотив содержит часть непрерывного декора, который от повторения становится еще более выразительным.

Представленные мотивы восходят к декору ширмы «с двумястами образцами тканей». Трудно найти лучший источник информации о японской текстильной промышленности: эти образцы были произведены в XVII – XVIII веках.

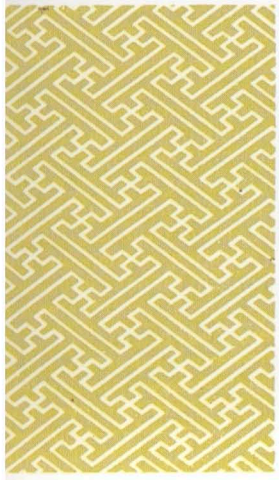


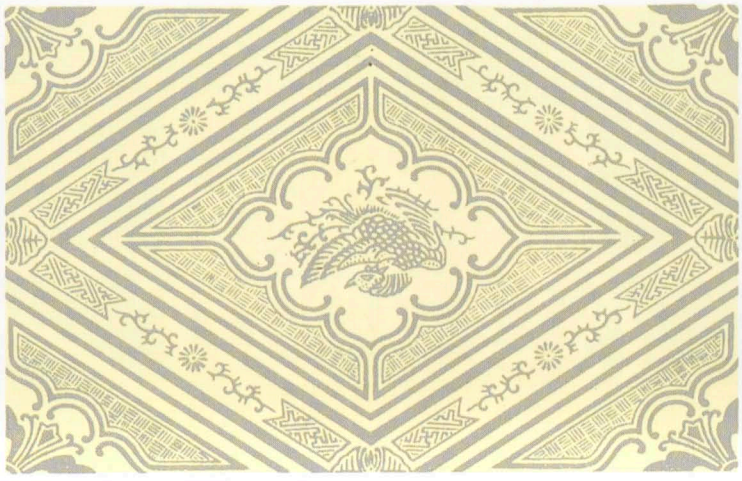
29 Японское искусство

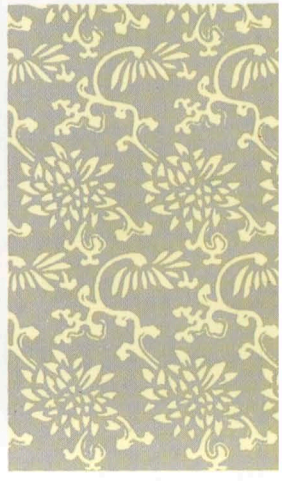
Обои
Производство Китая и Японии

Печатные обои были очень популярны в Китае и в Японии задолго до того, как эта мода охватила Европу. Японские обои отличались от европейских не только типом декора, но и методом производства. Вместо того чтобы сматывать их в бесконечные рулоны и резать на куски при продаже, как это происходило в Европе, их печатали с малоформатных клише и на бумаге ручного производства (даже самые дешевые!). В результате узор становится малоформатным, а ограниченный размер куска обоев делает невозможным создание вьющегося растительного узора, предпочитаемого в Европе. Японские обои демонстрируют сдержанность композиции, часто сочетающуюся с восхитительными проявлениями фантазии. Японские дома, как правило, оклеивались ежегодно. Поэтому обои должны были быть дешевыми. За исключением обоев с синими птицами, в образцах нижней части таблицы используются только два цвета; матовые фоны и металлические тона наносятся кистью. Узор печатается с одного клише и может быть матовым, цветным или с металлическим блеском. Каждый лист окружен перфорацией, чтобы его было легче приладить; до приклейки его нужно аккуратно обрезать. Кроме дешевых обоев, были и очень дорогие – того типа, что помещен вверху таблицы. Бумага в нем превосходного качества; грунтовка, иногда многослойная, наносится кистью. Этот кусок обоев имеет размер 62 x 50 см. На таблице воспроизводится лишь один фрагмент из трех кусков, составляющих законченный узор. Китайцы и японцы предпочитали, как правило, непрерывные мотивы и иногда печатали сразу по два или три куска, объединяя их в клише (см. три образца в средней части таблицы).

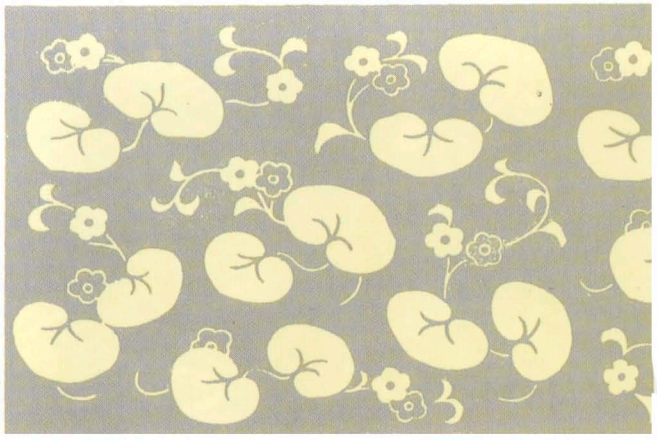












30 Японское искусство

«Переливающийся» декор на плоских поверхностях

Японцы мастерски использовали простейшие средства для создания разнообразных эффектов на плоских поверхностях – таких как ткани или обои. На таблице представлены образцы с так называемым «переливающимся», или «пульсирующим», узором. Восхищаясь движением жизни, стремясь воплотить его в своей работе, японские художники тщательно изучали феномены природы: об этом свидетельствуют оптические эффекты, дающие иллюзию движения (например, мигающие звезды или вспышка фейерверка).

Этот континуум движения, воплощающий собой жизнь как таковую, находит отражение в отдельных мотивах, в особенности в мотивах 1 – 3.

Черный декор (2), помещенный на более светлом фоне, образован волнистыми линиями, делящими поверхность на отдельные участки.

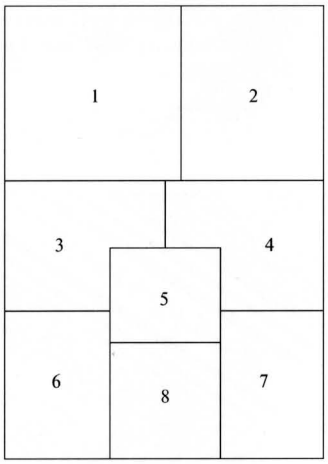
Мотив 3 – волнообразный, наложенный на нейтральный цветовой фон.

4 – изображения птиц с белой обводкой на синем фоне, который просвечивает сквозь них, словно они бестелесны. Тонко подмеченное наблюдение: когда солнце в зените, ослепленным глазам полет птиц над головой часто кажется не более чем текучим движением самого воздуха.

В мотиве 6 используется эффект мерцания: этот феномен связан со звездами, когда атмосфера словно заставляет их вибрировать;

мотив 7 напоминает солнце, вращающееся вокруг своей оси и разбрызгивающее огонь во все стороны.

Все эти орнаменты восходят к декору тканей для одежды и обоев, которыми оклеивали перегородки в домах.





31 Японское искусство

Народный орнамент и его символика

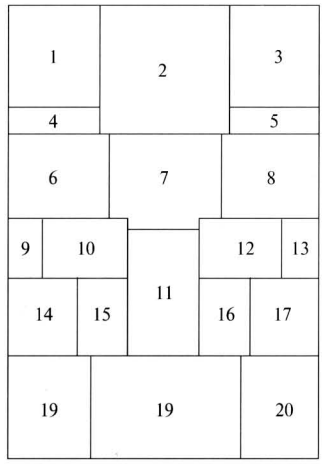
Большинство из представленных мотивов рождено простой выдумкой: это меандры, плетенки, лентовидные фигуры и т.д. – и неизвестно, заключена ли в них какая-то символика.

Тем не менее на основе традиционной японской символики можно утверждать, что красивый мотив с изображением хрупких бабочек на фоне геометрического орнамента (19), скорее всего, украшал свадебное платье невесты.

Изображение журавля (2, 7) – один из символов японской орнаментики, имеющий множество значений. На свадебных церемониях среди изображений богов и покровителей обоих семейств всегда обнаруживаются фигурки «первой четы» в окружении древних атрибутов – журавля и черепахи, символизировавших глубину познания и высоту человеческого духа. Мы видим журавля, вписанного в круг, на «норимоне» (носилках невесты) и двух журавлей, натуралистически исполненных на стенах брачного покоя.

Мотив с журавлями (7) демонстрирует узор, очень подходящий для мозаики: три птицы, заключенные в шестиугольник.

Печатными в Японии были только обои, остальные декоры вышивались или расписывались от руки. По печатным обоям можно судить о народном искусстве Японии, и дух, воскрешающий древние художественные формы, носит глубоко национальный характер.





32 Японское искусство

Картуши

Картуши нашли широкое применение в декоративном искусстве и Японии, и Китая, произвольно располагаясь среди орнаментальных мотивов, которые они тут же оттесняли на задний план. Разнообразие форм и расцветок картушей оживляло монотонность фонового узора. Однако японцы, подобно европейским картографам, пользовались ими и для украшения географических карт.

Как видно на примерах, представленных в таблице, японские картуши имели гладкую поверхность и очерчивались одной линией. Зато формы были самого фантастического свойства. В самом деле, не странно ли, что, в противовес логике незатейливого свитка (самая примитивная форма картуша), мастер придает им форму бабочки с расправленными крыльями и даже с усиками или силуэта сидящей на ветке птицы? Более скромные картуши представляют растительные формы, лист кувшинки или гарду меча. Наиболее часто встречается картуш в форме сложенного или раскрытого веера. Также популярны простые геометрические формы.

Как правило, декор картуша — обычно это пейзаж — совершенно не связан с его формой. Если изображается человеческое лицо, кажется, оно выглядывает из замочной скважины. Лица, мужские и женские, обычно карикатурны.

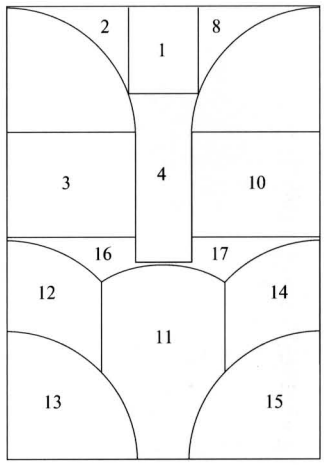
Короче, определяющей характеристикой этого эксцентричного жанра в руках японских умельцев является целостность декора. Симметричные или произвольной формы картуши производят впечатление чего-то легковесного, подвижного — вроде древесной стружки. Это их огромное достоинство; кроме того, многообразие очертаний становится необходимостью, если иметь в виду применение картушей: часто их помещают на лакированной деревянной поверхности украшаемого предмета, чтобы нарушить цветовое однообразие фона.


頼朝之圖
奥州泉水合戦平責
白井権
假名手本忠臣蔵
三段目
尾上
中老

33 Индийское искусство

Чернь и гравировка

Многие предетавленные мотивы трудно поддаются датировке, подобно тем плодам цивилизации, в которых непреложная религиозно-политическая система отразилась, применительно к искусству, в некоем застывшем совершенстве: оно не развивается больше, но и не приходит в упадок. Следует добавить, что перед нами пример характерного восточного дара точной имитации, позволяющего современным изделиям выглядеть старинными (хотя коллекционеры, разумеется, предпочитают старинные). Однако нельзя не восхищаться тем впечатлением, которое производит изящный декор на металле.



Орнаментальные мотивы, украшающие повседневные предметы:

1–6
Два наргиле (курительные трубки);

7–9
Кувшин, лохань для умывания и ажурная крышка;

10
Кувшин для умывания;

11
Тарелка;

12–15
Тулово кувшина и тарелки.



34 Индийское искусство

Эмалевый декор на медных изделиях
Перегородчатая эмаль
Чернь и чеканка на стали

Фрагменты принадлежат блюдам, чашам и вазам, сделанным в Северной Индии, главным образом – в Кашмире, Тибете и Туркестане, за исключением золотой подвески с эмалью (3), происходящей из Раджпутаны, родины самых изысканных индийских эмалей.

Характер декора на медных изделиях зависит от того, наносятся ли они на тулово сосуда или на верхнюю поверхность блюд и чаш. Как правило, сферические поверхности имеют радиальное деление; если тулово сосуда вытянуто в высоту, декор располагается вертикальными полосами.

В двух типах орнаментальных сочетаний (2, 4, 8, 10, 13, 14) наблюдается многократно повторяющийся мотив. Эффект сферичности достигается повторением основного мотива. Поистине замечательна бесхитростность орнаментики прочих фрагментов этой серии (за исключением мотива 2), украшенных черневым декором. Эмальерная техника в Индии, как и в Древнем Египте, принадлежит к самым древним: на металлической поверхности с помощью резца делаются углубления вокруг узора, которые заполняются стеклянной массой; после обжига поверхность шлифуется и предстает единой, как в перегородчатой эмали.

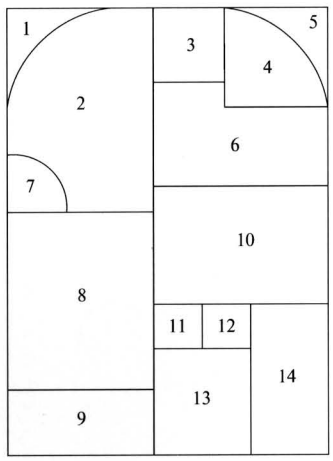
Богатство декора и искусно продуманные сочетания (8, 10, 13) иллюстрируют орнаментальные достоинства этой техники.

14 – медь с накладным серебром;

7, 9 – декор оружия: сталь с золотой насечкой и чеканкой, позолота;

7 – позолоченный орнамент, обведенный гравированной, заполненной чернью линией, что придает ему выразительность;

3 – фрагмент золотого ювелирного украшения с эмалью. Если не забывать, что каждый предмет воспроизведен на таблице в натуральную величину, нельзя не оценить неслыханного изящества перегородчатых эмалей.





35 Индийское искусство

Росписи, черневые узоры

Большей части мотивов свойственны роскошь и гармония в восточном стиле. Представлен декор оружия:

1–4 Лук;

5, 6
Ножны кинжала;

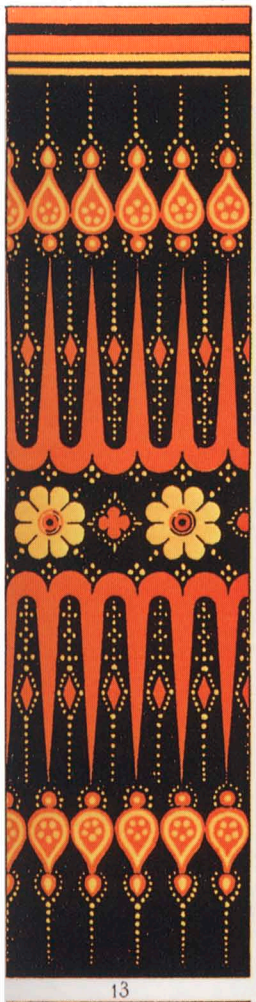
7, 8
Ножны меча;

9
Орнаментика оружия;

10–12
Орнаментальные мотивы на горле бутылки;

13
Орнаментика оружия;

14
Край кувшина для воды.


13

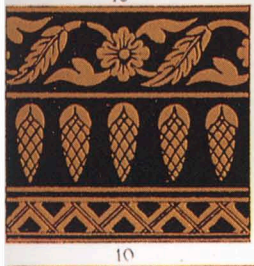

6

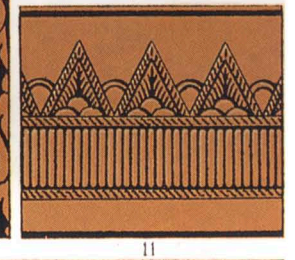

2


12


3


7


10


11


14



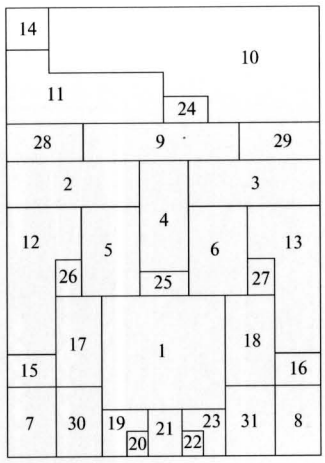

4


5


8

36 Индийское искусство

Непрерывные растительные мотивы
Вышивка, книжный декор, чернь, перегородчатая эмаль



1
Вышитая ткань;

2–23
Орнаментальные бордюры
и фоны рукописных книг;

24,25
Перегородчатые эмали;

26, 27
Узоры вышивки;

28–31
Черневые узоры.



37 Индийское искусство

Современная орнаментика

Не вдаваясь в подробности общих стилистических особенностей, перечислим источники представленных на таблице мотивов:

1
Расписная деревянная подставка;

2
Обувь с вышивкой и блестками по бархату;

3
Обувь, шитая золотом и перламутровыми плашками по бархату;

4, 5
Декор кинжала. Перегородчатая эмаль, золото, ониксовый фон;

6, 7
Чаша на подставке;

8, 9
Орнаментальные бордюры рукописных книг;

10, 11
Пальметты: декор тканей, заимствованный из книжной орнаментики;

12
Поднос;

13–15
Чаши;

16–19
Декор изделий из папье-маше.


16
8
9
17
5
2
13
12
6
10
4
14
20
1
3
15
7
18
11
19

38 Индо-персидское искусство

Аппликации. Растительные мотивы

Крупный фрагмент — кусок индийского сукна с суконными же аппликациями, обшитыми белым шнуром. В этой особой разновидности «лоскутной работы» белый контур обрисовывает все орнаментальные элементы — и крупные, и мелкие. Он подчеркивает внутреннее деление декоративной композиции, в то же время ответвляющиеся от цветочных букетов стебли словно вибрируют, в зависимости от цветовой интенсивности поля. Этот шнур, образующий в бордюрах непрерывно вьющийся цветочный узор, исполняет ту же разделительную функцию, что и металлические перегородки в технике перегородчатой эмали. Он связывает воедино все цвета, объединяя их единой хроматической нотой. Безупречно симметричный рисунок подтверждает пристрастие индийцев к сплошному декору. Деление на главные цветовые поля делает узор живым, подвижным, однако техника аппликации не дает вышивке рельефности, и матовая фактура ткани лишена присущего шелку блеска.

Четыре мотива на бордюрах стилистически относятся к эпохе Великих Моголов, так же как и мотив на ткани для шатра (внизу таблицы). Все эти пять видов декора восходят к миниатюрам рукописных книг XVI века.

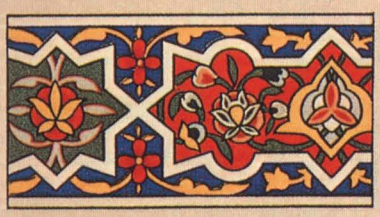


39 Индо-персидское искусство

Декоративные узоры

Все представленные фрагменты, взятые из серии страничных книжных иллюстраций с историческими или романтическими сценами, составляют цикл, к которому, увы, у нас нет ключа. Предполагается, что они были созданы в XVI веке. Воспроизводимые мотивы встречаются главным образом в интерьерах домов, которые часто фигурируют на этих листах. Твердость и отчетливость композиций превращают декор в явление поистине выдающегося художественного значения.





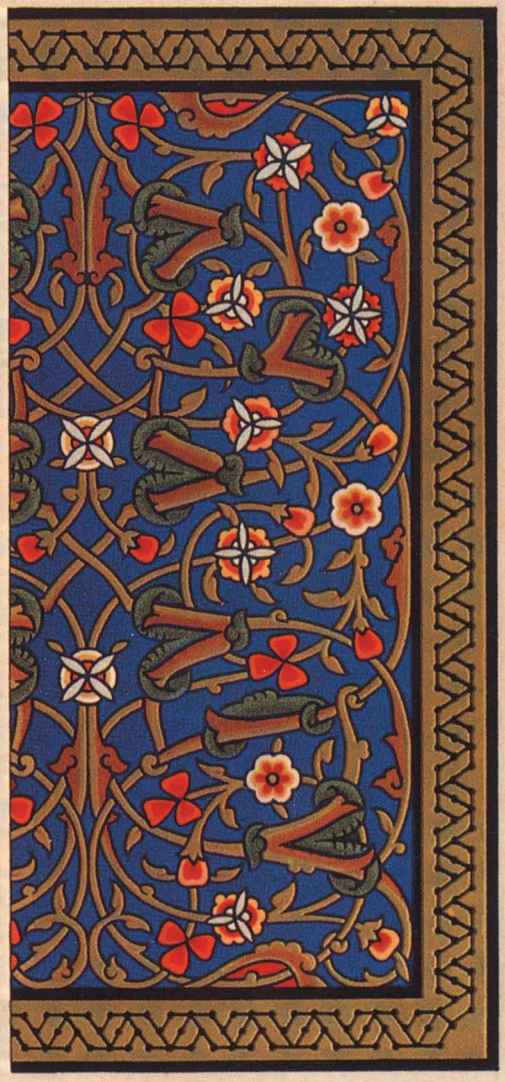












40 Индо-персидское искусство

Декоративные узоры

Представленные мотивы, почерпнутые из могольской миниатюрной живописи в рукописных книгах XVI века, демонстрируют декор, четкость и насыщенность которого невероятно интересны. Цветовая интенсивность и мягкость фонов оттеняют самые несложные мотивы, простое повторение которых создает декоры поразительной безмятежности.

Для средней розетты, разделенной на пять сегментов, характерны все черты примитивного тростникового плетения, то есть наборная работа с применением квадратиков одинакового размера. Это тип декора, интерес к которому постоянно растет, поскольку он датируется XVI веком.



41 Индо-персидское искусство

Полихромные росписи. Непрерывные бордюры

Представленные мотивы взяты из того же источника, что и на табл. 39 и 40. Их серию завершает настоящая таблица, воспроизводящая бордюры. Бордюры были одним из основных элементов персидского декоративного искусства, – как правило, они украшали фризы и перемычки окон и дверей, и редко тканые занавесы делались без орнаментального края.

Чтобы завершить изучение этого типа орнаментики, очень популярного в персидской керамике с ее четкими формами и пышными композициями, который занимал должное место в многообразном полихромном декоре рукописных книг (табл. 42, 43, 45), мы хотим воспользоваться этим щедрым источником – миниатюрами XVI века, фрагменты которых очень подробно воспроизведены на таблице.

Мы видим не только многообразие цветовой палитры – сами росписи выполнены смело и изысканно. Фоны некоторых бордюров расписаны темно-синим цветом (индиго): в Индии, где свет очень интенсивный, индиго обычно соединяется с черным цветом и часто заменяет его. Это способствует единству декора, которое было основополагающим принципом декоративной системы Индии периода Великих Моголов. Бордюрные мотивы так умело скомпонованы, что заполняют все пространство непрерывными узорами – переплетающимися цветочными завитками или клубящимися струйками дыма на фоне растительного орнамента (см. табл. 42).



42 Индо-персидское искусство

Книжный декор. Двойная плетенка

Страница из Корана XV – XVI веков, сверкающая всем великолепием восточного декора, требует более пристального внимания к орнаментальному методу, вдохнувшему в нее жизнь и движение. Это выразительный, детализированный пример системы двойной плетенки, не так часто встречающийся в декоре.

Система этого декора заключается в том, чтобы нанести на поле изящные регулярные растительные переплетения, типичные для искусства Персии и Индии этого периода, затем наложить поверх совершенно иное сплетение полос меняющейся ширины с концами в форме языков, образующих волютные узлы (одиночные или пучками). Такой орнамент называется «клубящийся дым»: орнаментальные полоски вьются через всю композицию струйками дыма, свивающимися в произвольные спирали и растворяющимися в пространстве (особенно благодаря сходящим на нет языкам). Возможно, орнаменталисту хотелось передать ощущения человека, следящего за неподвижным узором сквозь клубы дыма из своей трубки. На бордюре струйки соединяются, становясь симметричными, но оставаясь легкими и непринужденными. В углу средника они бледно-голубые и вьются прихотливо; на остальных участках декора они бронзово-коричневого цвета. Мотив «клубящегося дыма» типичен для орнаментальной системы эпохи Великих Моголов.



43 Индо-персидское искусство

Книжный декор

Декор страницы Корана XV–XVI веков отличается подлинно «азиатской роскошью». Если вообразить, что такой орнамент мог стать частью декора великолепного ковра, мы, возможно, станем считать такой книжный декор не просто заставкой, а прямым свидетельством реального предмета.

Принцип этого декора по сути совпадает с декоративной системой архитектурных памятников: здесь и утонченный характер, присущий восточной керамике, и оригинальный прием, любимый и персами, и индийцами, – переплетение двух орнаментальных фигур, создающее двойной цветочный узор. Взаимопроникновение черного и золотого фонов всякий раз образует закопченное изображение с белой обводкой, резко отделяющей его от фона.

Сравнивая эту таблицу с предыдущей, можно сделать вывод о различных источниках декора. Двойная плетенка на табл. 42 (фон с растительными узорами; верхняя сетка с мотивом «клубящийся дым» напоминает движение паукообразных насекомых по гладкой поверхности пруда) кажется скомпонованной довольно бессистемно. На широком бордюре этой таблицы нет переплетающихся струек дыма, рисунок твердый и ясный. В то же время нельзя не заметить цветовые различия: оба узора роскошны, выполнены одной рукой, однако не идентичны.



44 Индо-персидское искусство

Книжный декор. Перегородчатые эмали

Четыре орнаментальных мотива почерпнуты из декора богато иллюминованного Корана; его иллюстрировал Мир-Имад, первый каллиграф шаха Аббаса I, автор прелестных арабесок на полях рукописи (см. табл. 55). Прекрасный персидский кинжал (на таблице воспроизводятся головка эфеса, рукоятка, верхняя часть украшенного насечкой лезвия и ножны) принадлежит к видам оружия, представляющим подлинные произведения искусства. Слоновая кость инкрустирована металлическими проволочками, образующими растительные завитки; часть декора выполнена в старинной технике перегородчатой эмали. Длина кинжала в ножнах 29 см. Второй кинжал с украшениями в технике перегородчатой эмали сделан в Индии. Он происходит из Раджпутаны, где делались лучшие индийские эмали — может быть, лучшие в мире. Великолепное оружие с удивительно гармоничным декором и насыщенной цветовой гаммой как нельзя лучше подтверждает это. Длина кинжала 44 см.





45 Индо-персидское искусство

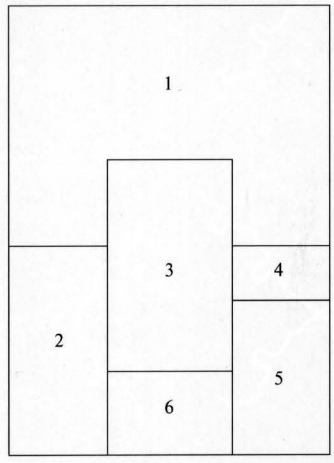
Книжные миниатюры. Медь с черневыми украшениями

(1–5) Фрагменты книжных миниатюр.

Мотив 1 – сложнейшая работа, представляющая декоративный наличник окна; шелковая занавеска в проеме приподнята, давая возможность увидеть (в оригинале) поясной портрет индийского князя эпохи Великих Моголов. Часть воспроизведенной композиции (за исключением шелкового занавеса) повторяется в нижней части таблицы, завершая обрамление окна. Таков стандартный тип окаймления портрета-миниатюры. Декор следует архитектоническому принципу наружного украшения окон, соответствующему основному закону каменных и деревянных конструкций, который диктовал деление рамы на четыре орнаментальные панели.

Мотивы 2–5 почерпнуты из рукописных книг; каждый мотив ограничен бордюром. Бордюры кажутся плетеными, а широкие линии декора выглядят аппликациями, наложенными на вышитый фон и обшитыми белым шнуром. Не менее эффектно они выглядят и в более крупном масштабе и как нельзя лучше подходят к орнаментике узорных тканей.

Наконец, мотив 6 представляет непрерывный орнамент фриза, гравированный на медной поверхности и украшенный черневым узором.





46 Персидское искусство

Набивные ткани
Растительные и зооморфные узоры

Так называемые «персидские» ткани, издавна любимые на Западе, до сих пор играют важную роль в сфере производства предметов быта. Когда в XVIII веке в Европе начали производить подобные ткани, они вызвали сенсационный спрос. На протяжении долгого времени и на Востоке, и в Европе было принято постоянное повторение старых образцов восточных узорных тканей. В этом не было намерения обмануть покупателя: новые подражания заменяли старые, уже недоступные подлинники, тем самым предотвращая упадок этого жанра.

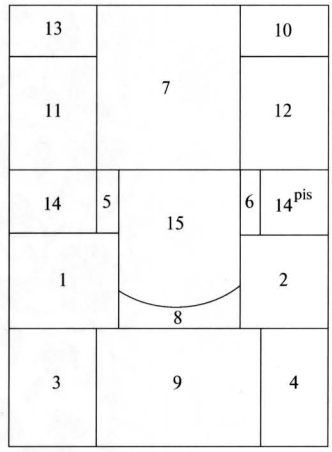
На таблице собраны фрагменты восточных тканей, в декоре которых подлинный персидский стиль кое-где смыкается с искусством индийского субконтинента. Эти ткани демонстрируют цветочный орнамент, включающий изображения животных, птиц и даже человеческую фигуру, исполненную в манере, представляющей нечто среднее между натурализмом и декоративной условностью. Иногда мотивы расположены свободно, как бы случайно, а иногда образуют симметричный узор (внизу слева).



47 Персидское искусство

Черневые узоры

Черный фон орнаментов достигается субстанцией из металлических сплавов, нанесенной на штриховую насечку (1). На подлинных предметах узор выглядит богаче и гармоничней, чем при воспроизведении.



1, 2
Орнаментированные фоны чаши;

3, 4
Орнаментированные фоны на лохани для умывания;

5, 6
Фон с регулярным узором;

7–12
Кайма чаши;

13
Бордюр табакерки;

14
Кайма чаши;

15
Картуш в декоре чаши.



Латунные изделия с позолотой и драгоценными камнями
Медные изделия с позолотой, накладным серебром и чернью

Фрагмент, заполняющий нижний левый угол таблицы (14), представляет роскошное латунное блюдо с позолотой и драгоценными камнями. Использование латуни несколько удивляет европейцев, не считающих ее «благородным» металлом.
Комментарии к табл. 59, касающиеся гравированных мотивов на меди в арабском искусстве, дают представление о том, какое большое значение придавали восточные мастера декору на металлических поверхностях: углубления, сделанные гравировальной иглой, и контуры рельефных мотивов заполнялись чернью. Среди представленных на таблице мотивов гравировки на меди встречаются узоры, очень сходные с орнаментикой арабских мастеров (см. табл. 59). Иногда даже трудно определить, на чем базируются их различия. Это вопрос деликатный, и в некоторых случаях следует просто принять данную атрибуцию, связанную, возможно, с формой изделий.

И в табл. 59, и здесь (1) мы находим изображение двух птиц, расположенных в медальоне в геральдической позе, традиционное для древнеперсидской и сирийской орнаментики. Этот мотив украшает латунную чашу с серебряной насечкой, где медальоны в форме четырехлистников вливаются в красивый узор. Он разделен на зоны (13), оставленные на таблице пустыми, поскольку оригинальные гравированные сюжеты, при всем своем изяществе, совершенно не связаны с орнаментальным окружением. В медальонах могли находиться самые разнообразные композиции, включающие, несмотря на запрет Корана, фигуры геральдических животных, упомянутых в табл. 59.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

49 Персидское искусство

Изразцовая облицовка

Основным строительным материалом в Средней Азии был сырцовый кирпич. Архитекторы закрывали кирпичную поверхность зданий мрамором, стукко и, прежде всего, нарядной облицовкой, состоявшей из прямоугольных поливных изразцов, плотно прилегающих друг к другу. Их великолепный узор становится еще богаче и эффектней благодаря тому, что каждый изразец представляет стандартную единицу декора, который мог занимать огромное пространство, ограничиваемое лишь пределами здания. Характер декора диктуется Кораном, запрещавшим воспроизведение антропоморфных и зооморфных мотивов. Традиционная орнаментика, которую мы видим, относится к тому периоду, когда после многовекового арабского владычества Персия начала еще раз самостоятельное существование под эгидой династии Сельджукидов (1037–1193).

1
Великолепный фрагмент верхней части михраба в заброшенной дамасской мечети. Высота 54 см;

2
Фрагмент изразцовой панели. Высота 24 см;

3
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального изразца 25 см. Соединительная линия проходит по центру пальметты;

4
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального изразца 14 см. Соединительная линия проходит через макушку цветка;

5
Изразец, образующий основание непрерывного узора. Высота 32 см. Находится в музее Севра (Франция);

6
Этот выразительный фрагмент состоит из внешнего и внутреннего бордюров и поля с цветочным узором, заключенного в рамку. В принципе, это непрерывный узор. Высота изразца внешнего бордюра 22 см (от одной соединительной линии до другой). Высота углового изразца внутреннего бордюра 25 см. Соединительная линия проходит через центр розетки. Размер квадратных изразцов с повторяющимся узором 25 кв. см.



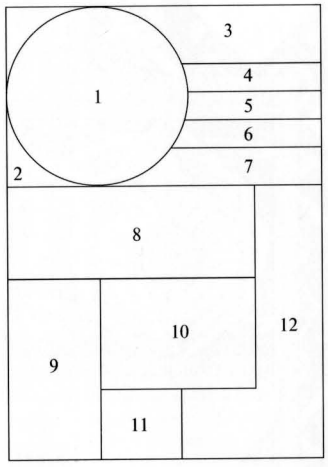
Поливная керамика
Синяя, зеленая и белая

1
Тарелка с плоским дном
и приподнятым краем.
Диаметр 32 см.
Стекловидная глазурь.
не подвергалась обжигу, как
обычные глазури, а наложена
сверху, подобно лаку;

2
Угловой мотив, скорее всего
непрерывный, хотя центральная
соединительная линия имеет
форму дуги;

3
Бордюр с непрерывным узором.
Длина каждого изразца 16 см;

4
Бордюр с непрерывным узором.
Длина каждого горизонтального
изразца 24 см.
Соединительная линия проходит
через центр каждой розетты;



5
Бордюр с непрерывным узором.
Длина каждого горизонтального
изразца 15 см.
Найден в заброшенной мечети в
Дамаске (мечеть была превраще-
на в пороховой погреб);

6
Бордюр с непрерывным узором.
Длина каждого горизонтального
изразца 17 см;

7
Бордюр с непрерывным узором.
Длина каждого горизонтального
изразца 24 см;

8
Бордюр с непрерывным узором.
Длина фрагмента 16 см;

9
Вертикальная панель.
Высота изразца 29 см.
Соединительная линия проходит
между остриями картушей.
Происхождение – см. 5;

10
Изразцовая облицовка, разделен-
ная на панели.
Высота представленного
фрагмента с зелено-белым
бордюром (не воспр.) 32 см.
Происхождение – см. 5;

11
Орнамент меандра.
Высота 6 см;

12
Наружный бордюр с угловым
изразцом.
Длина фрагмента 32 см.



51 Персидское искусство

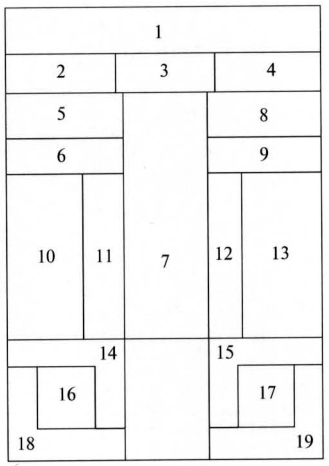
Изразцовая облицовка стен
Внутренний и наружный декор зданий

Мотивы 1, 13, 16, 17 представляют фрагменты декора султанского дворца в Конье (Икониум), столице Румского, или Сельджукского, султаната. В отличие от османских турок, сельджуки не возражали против воспроизведения фигур людей и животных.

Бордюр в верхней части таблицы (1) заполнен почти натуралистически воспроизведенной флорой.

Мотивы 16, 17 – флероны, предназначенные для украшения внутренних сторон подвесок карниза из стукко. Все они различной формы; скорее всего – ручной работы.

Остальные мотивы восходят к декору тебризской мечети (Азербайджан). Несмотря на запрет Корана украшать золотом культовые постройки, и в тебризской мечети, и в мечети, выстроенной в Бурсе султаном Мурадом I, правителем Османской империи, стены и колонны были отделаны золочеными орнаментами. «Зеленая мечеть» (Ешиль медресе), названная так благодаря цвету глазурованных керамических плиток на минаретах, была построена в Бурсе по распоряжению султана Мухаммеда I, внука Мурада I. Снаружи и внутри стены мечети облицованы персидскими изразцами с рельефным декором.





Изразцовая облицовка

По древней традиции, народы Азии облицовывали здания изнутри и снаружи сверкающими керамическими изразцами. Стены и крыши деревянных построек царей феаков (описанных в «Одиссее») были покрыты металлическими листами – так, как это делали мидяне, а за ними и халдеи, и финикийцы, и ассирийцы. Другой традицией было строить здания из кирпича, облицовывая стены либо каменными плитами, обработанными и украшенными полихромным рельефным декором, либо крупными поливными изразцами.

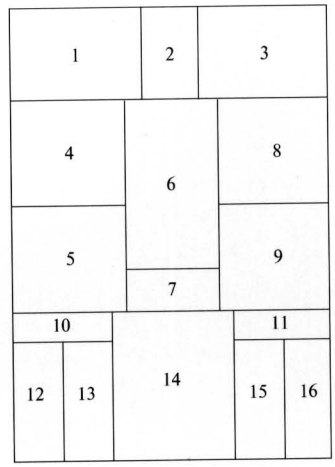
14 – Квадратный изразец (40 кв. см), стандартная единица декора. Помещен над четырьмя рядами, составленными из 16 изразцов таким образом, что один квадрат мог образовать узор длиной 160 см в обоих направлениях;

5 – Мотив той же системы со стандартной единицей декора: два поставленных прямо и два перевернутых квадрата составляют стандартную единицу декора, помещенную над квадратом.

Мотив 9 образован по тому же принципу.

Только в мотиве 6 обнаруживаются хроматические оттенки, нисколько не нарушающие основной принцип чистых цветов, а лишь представляющие способ усиления цветовой вибрации. Облицовочные изразцы делались всех размеров и использовались даже для украшения мебели.

Конечно, характер декора разнообразен, он выполнен в легкой, свободной манере, однако монохромность делает его более сдержанным (2).

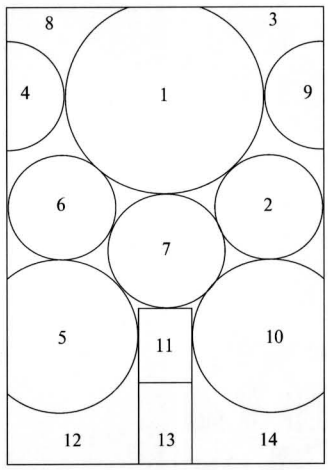




53 Персидское искусство

Керамика

Воспроизведенные мотивы дают полное представление о системе декора, распространенной в производстве персидских изделий. Как правило, она основана на арабесках, часто сочетающихся с растительными, более или менее натуралистическими мотивами. Среди последних легко узнаются розы, ноготки, тюльпаны, гиацинты и др. Иногда в центре такой декоративной композиции помещается некое фантастическое существо (например, птица в центре великолепной тарелки вверху).



1–10
Блюда и тарелки;

11–14
Поливные изразцы.



54 Персидское искусство

Поливная керамика

Принцип этой орнаментики — в четких линиях и выразительном колорите, без признаков рельефности или резьбы — вряд ли нуждается в дальнейших рекомендациях. Некоторые народы Малой Азии, владевшие глубоким пониманием цвета, оставались верны этому древнему декоративному стилю, сохраняя в нем лишь чистоту цвета. Персидские мастера с большим успехом варьировали ограниченное число стандартных единиц декора, в особенности арабески и стилизованные растительные формы.

Хотя невозможно ощутить вдохновение и трепет оригинального декора в образцах, воспроизведенных на таблице, репродукции все же помогают оценить смелые хроматические соотношения под прозрачным слоем глазури. Наконец, поскольку размер также играет большую роль в декоре этого типа, приводим диаметры девяти представленных тарелок (7 и 8 — настенные изразцы из мечети Омара в Куббет-эс-Сахрах): 40 см (1), 38 см (2), 28 см (3), 27 см (4), 30 см (5), 37 см (6, 10), 40 см (9), 12 см (11).


1
2
4
5
6
7
8
9
10
11

55 Персидское искусство

Книжный декор
Маргинальные украшения

Украшения на полях рукописи восходят к прекрасному рукописному экземпляру поэм Саади (каллиграф – Шамс, орнаменталист – Мир-Имад), выполненному в Ширазе в 1193 году (589 год хиджры), во время правления шаха Аббаса I. Саади, уроженец Шираза, доживший до 102 лет, был одним из величайших персидских поэтов. Это у него французский баснописец Лафонтен позаимствовал тему басни «Кузнечик и муравей», хотя у Саади был не кузнечик, а соловей.

Представленные орнаменты, легкие и изящные, говорят о том, что их автором был не какой-нибудь ремесленник. Каждый мотив представляет логически законченную композицию, напоминающую драгоценное украшение с эмалевой отделкой. Крупные изящные завитки узора умело распределены таким образом, чтобы уравновесить интенсивность цветового фона, виднеющегося в промежутках между ними. В то же время заполненные цветочным узором участки, образуемые пересекающимися линиями, увеличивают богатство декора, не лишая его легкости.

В двух представленных мотивах растительные декоры развернуты в одной плоскости. Два других примера представляют двойную плетенку того типа, что мы видели в табл. 42, то есть растительную плетенку, перекрытую сеткой клубящихся струек дыма. Она трактована в духе полихромной перегородчатой эмали с преобладанием красивого синего цвета – ляпис-лазури, которую Персия поставляла во все страны мира.

Религиозный запрет на изображение людей, животных, насекомых и даже естественных природных форм не повлиял, разумеется, на способность художника с талантом Мир-Имада вызывать у зрителя волнение и возвышенные чувства. Подлинные мастера всегда найдут способ заставить материал отражать их внутренний мир.



56 Персидское искусство

Книжный декор

Представленные орнаменты можно обнаружить на страницах двух разных рукописных экземпляров «Шахнаме», эпической поэмы о древних персидских царях, написанной поэтом Абулькасимом Фирдоуси (ок. 940–1020/30).

В поэме около шестидесяти тысяч двустиший. Поэт трудился над ней тридцать лет и посвятил ее султану Махмуду Газневи.



57 Персидское искусство

Ковроделие
Непрерывные орнаменты

«Цветочный» ковер с широким бордюром относится к периоду расцвета персидского искусства (XVI в.). Натуралистически трактованные цветы, столь популярные в Персии, занимают здесь незначительное место: сцена отдана стилизованным мотивам, представляющим во всей полноте разновидности восточной пальметты. Цветовая гамма удивительно красива и характерна для восточного ковроделия.

Девять регулярных мотивов, заимствованных из книжного декора (две рукописи «Шахнаме»; см. табл. 56), сформированы оригинальными геометрическими фигурами, хотя подобный тип персидской орнаментики никогда по-настоящему не мог превзойти арабскую или мавританскую.



58 Персидское искусство

Ковер

На таблице – центральное поле и бордюр персидского молитвенного коврика, отличающиеся смелым изяществом линий и совершенной цветовой палитрой. Его суконная основа покрыта декоративной аппликацией из той же ткани, обшитой по краям шелком. Ритмичное повторение цветочных узоров на бордюрах с черным и белым фонами и в угловых секторах с черным фоном центрального поля ясно утверждает взаимовлияние индийской и персидской орнаментики в сфере ковроделия.



59 Арабское искусство

Насечка
Монохромный орнамент

Восточный мастер по металлу после гравировки контуров узора с помощью резца делал невысокие бортики вдоль желобков, чтобы вложить в них золотую или серебряную полоску или проволочку, которая затем вколачивалась в выемки. Отшлифованная поверхность подвергалась чеканке. Более простой процесс гравировки заключался в том, чтобы процарапать контуры вокруг выпуклого узора; в этом случае углубления заполнялись чернью.

Насечка принадлежит к наиболее древним видам декоративной обработки металла. Однако, пытаясь определить дату создания самых старых ваз – медных, бронзовых или выполненных из других сплавов, украшенных насечкой и гравировкой, покрытых орнаментами и эмблемами, опоясанных арабскими надписями в окружении арабесок и плетенок, – вряд ли нам удастся заглянуть глубже XII века.

Существует множество металлических гравированных изделий, созданных для мусульманских князей и даже для франкских баронов в латинских колониях Сирии. В то время существовали две главные школы декора: одна – в городе Мосул (или Аль-Ясира) на реке Тигр, другая – сирийская школа с большими ювелирными мастерскими в Дамаске и Каире. Первая школа зародилась в Месопотамии, в регионе, где мусульманский дух быстро утратил свой фанатизм, и наиболее поразительной ее чертой было постоянное воспроизведение фигур людей и животных; однако в Дамаске и Каире сирийские мастера оставались верны чистому орнаменту, в том числе и надписям. Лишь к середине XIII века обнаруживаются изделия сирийской школы с геральдическими животными и птицами. Некоторые вазы, сделанные в то время для европейского рынка, украшены не только антропоморфными мотивами, но и христианскими сюжетами и надписями.

Такой тип декора характерен для множества изделий, включая огромные лохани, чаши, фляги, подсвечники, светильники, подносы, чернильницы и многое другое.

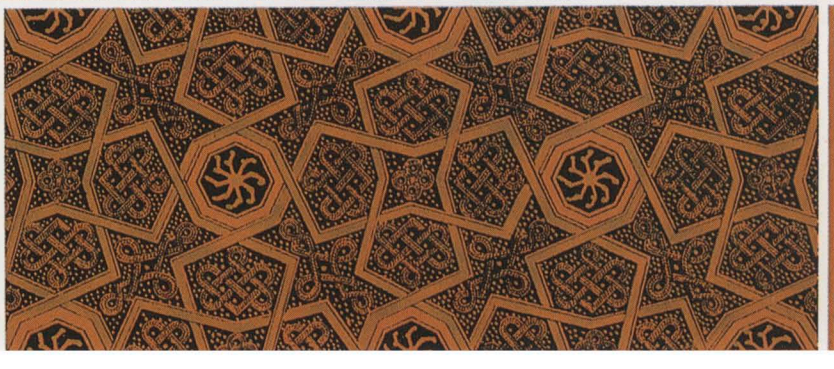


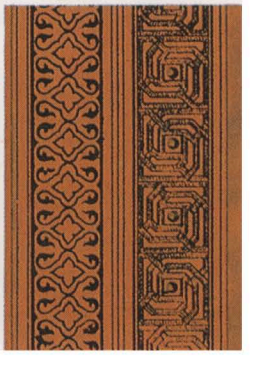
Переплеты

На таблице воспроизводится часть переплета Корана гигантских размеров (104 x 52 см).
Поскольку книжный декор, представленный на следующих таблицах, указывает на некоторое смешение персидского и арабского стилей, здесь мы встречаемся с чисто арабским стилем, с его жесткой геометрической конструкцией. Главный мотив выражен комбинациями строгих геометризованных розеток, к которым арабские мастера питали большое пристрастие. Глаз невольно привлекает «случайная» геометрическая фигура, возникающая в месте пересечения двух разновеликих розеток и связывающая их. Здесь сама геометрическая конструкция предлагает различные сочетания двойных семиугольников, исключающие всякую монотонность, свойственную, казалось бы, этому жанру. Мотив, расположенный внизу, в середине, заполняет угловой сектор бордюра того же переплета. Остальные орнаменты украшают его внутреннюю и внешнюю стороны.





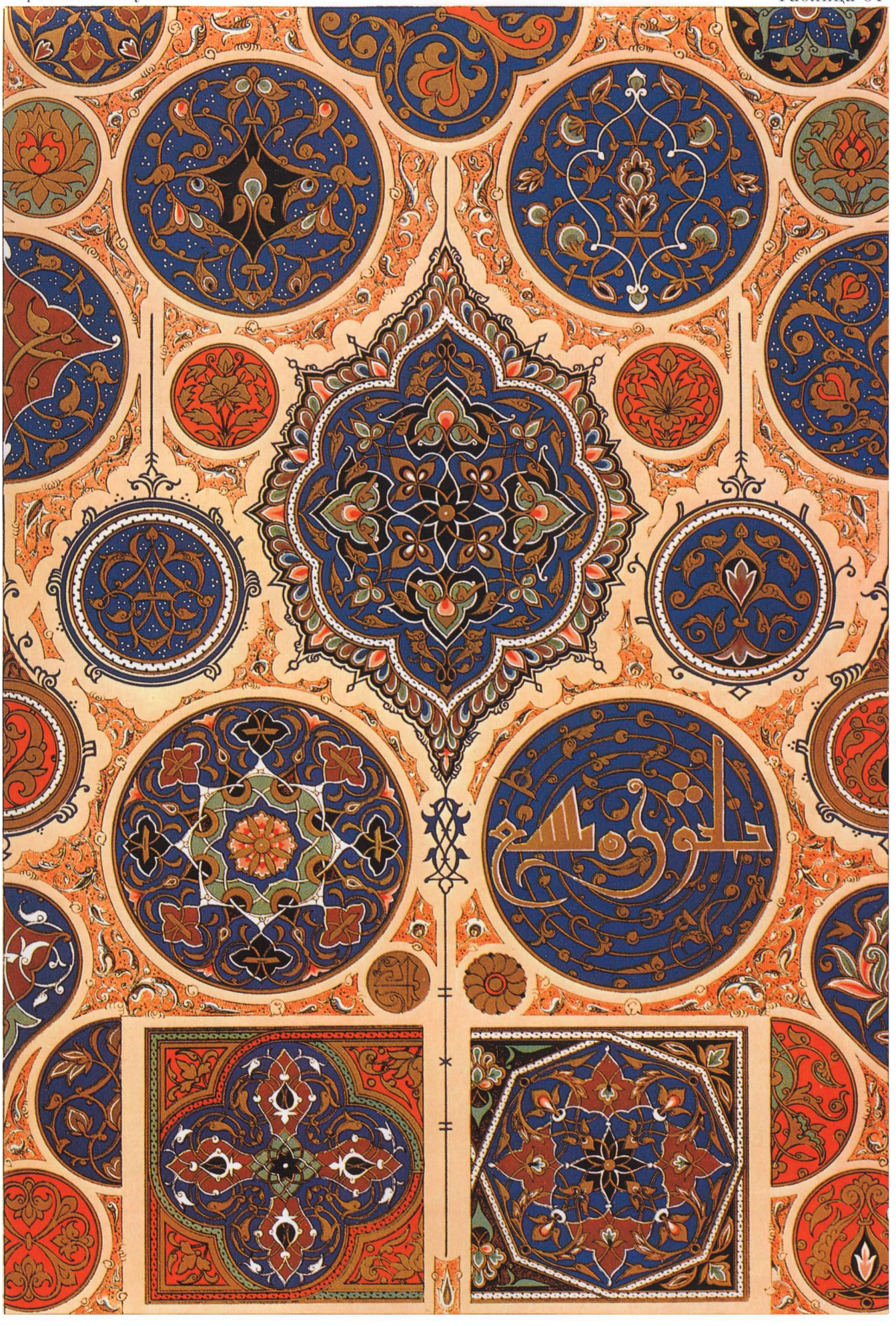




61 Арабское искусство

Книжный декор
Орнамент розеток

Орнаментальные мотивы таблицы свидетельствуют о том, что для арабского искусства характерны не только полное отсутствие изображений живых существ, запрещенных религией, но и убедительность геометрических конструкций. Здесь можно найти типичные черты арабской орнаментики, например непрерывно извивающиеся линии, отходящие радиусами из одного центра (розетта, составляющая центр таблицы). Сочетание стилизованного цветочного орнамента с линейным и превращение первого в интегральную часть второго — свидетельство персидского влияния.



Надписи в орнаментальном окружении
Книжный декор

Взятый из того же Корана (см. табл. 60), орнамент цветных розеток продолжает утверждать доминирующий стиль книжного декора подобного типа. Орнаментальные мотивы окружают надписи, исполненные куфическими письменами (ранняя форма арабского письма) и помещенные между каждой из 114 сур (или частей), на которые делится текст Корана. Образцы куфического письма показаны в двух фрагментах по обе стороны центральной розетки.

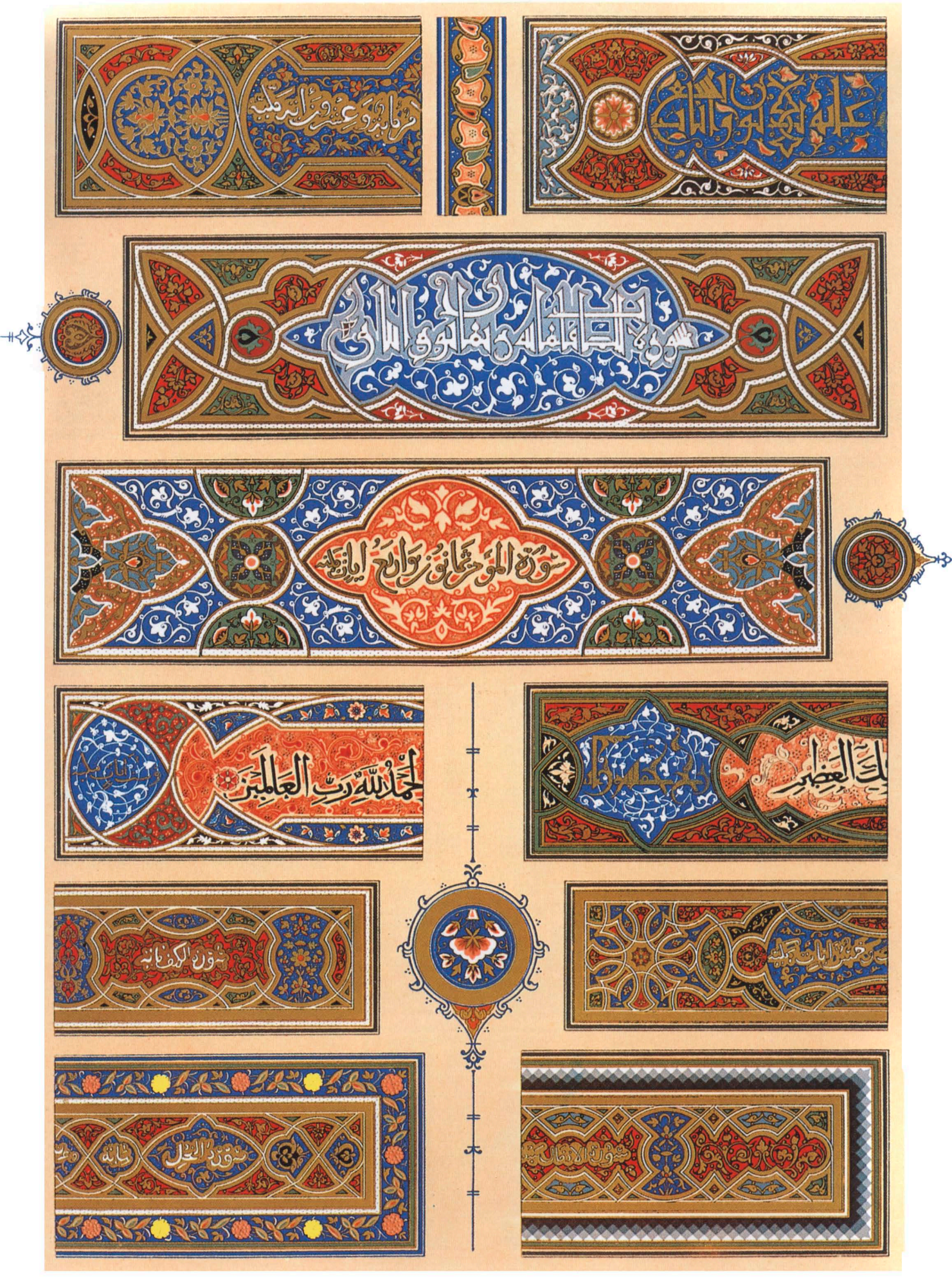
Природа подобных орнаментов делает их идеальными образцами для производства ювелирных украшений с эмалью.
Уже упоминалось о влиянии персидского декоративного стиля на арабскую орнаментику; здесь, впрочем, заметны не менее очевидные следы влияния византийского стиля (см. фрагмент в левом нижнем углу таблицы).



63 Арабское искусство

Священные надписи
Книжный декор

Каждый из этих законченных орнаментов происходит из великолепного рукописного Корана (пророк Магомет называл его «Книгой Славы») огромного размера – 100 х 50 см. В оригинале украшенные надписи были длиной не менее 30 см каждая.
По сути, рукопись, датируемая XV или даже XIV веком, может считаться плодом арабского искусства исключительно благодаря тексту на арабском языке; собственно декоративный стиль – персидский, и замечательный персидский!
Надписи того типа, что приводятся на таблице, стоят обычно перед каждой из 114 сур (или глав) Корана. Арабские надписи часто выполнялись куфическими письменами; судя по всему, примитивный арабский алфавит был изобретен в древнехалдейском городе Аль-Куфа (Ирак). Легко распознается «прямоугольный куфи»: его изящно-уравновешенная смелая линия в сочетании с твердостью и угловатостью выразительно контрастирует с грациозным растительным орнаментом, вьющимся вокруг нее. Куфические письмена часто становились самостоятельным орнаментальным мотивом. Надписи были настолько декоративны сами по себе, что европейские художники Средних веков и Возрождения часто использовали их в декоре христианских религиозных памятников, забывая о символическом значении слов, появляющихся в ореоле над головой Христа.
Маргинальные украшения на полях рукописи меняются в зависимости от содержания, и орнаментику, включающую лишь одиночные розетки, можно признать «звездной». Мы воспроизводим одну из этих сверкающих звезд, посылающую вертикально отходящие лучи вверх и вниз, а также две аналогичные звезды, проецирующие горизонтальные лучи. На последней иллюстрации – часть священного текста. Вовлеченное в движение Вселенной кодифицированное слово кажется сверкающим следом падающей звезды. Текст подтверждает, что самое удивительное в астральном мире можно предугадать. Симметрия декора олицетворяет порядок Вселенной, могучее и бесконечное мироздание.



64 Арабское искусство

Книжный декор
Украшенные надписи

Таблица продолжает предыдущую.

Особенный интерес вызывает крупноформатная орнаментика различных образцов куфического письма, используемого в большинстве надписей: они или стоят в гордом одиночестве, или мягко контрастируют с растительными формами; все они очерчены двойной синей линией, которую мы видели раньше. Традиция «украшенных надписей» возникла в Персии еще в древние времена. В самом деле, эти миниатюрные декоративные композиции являются одним из выражений общего типа, звеньями древней цепи, сложной системы, где декор претерпел определенные изменения – особенно в результате религиозного запрета на изображение людей и животных, словно подрезавшего крылья художнику, и смог освободиться от освященных временем традиций лишь введением арабского письма вместо старохалдейского. Однако принцип декора остался тем же, а «арабская» рукопись, из которой мы заимствуем эти мотивы, прежде всего – произведение персидского искусства. Здесь важно не забывать о том, что сам термин «арабское искусство», то есть приписывание арабам всех архитектурно-декоративных достижений мусульманских стран, яростно оспаривался отдельными учеными, которые считали необходимым восстановить справедливость, признав родство византийского и персидского стилей.



65 Мавританское искусство

Керамические мозаики и поливные кирпичи

Арабская архитектура Алжира, к которой восходят представленные мотивы, далека от старых традиций VIII–IX веков: об этом свидетельствует, с одной стороны, знаменитая мечеть в Кордове, а с другой – мечеть Ибн Тулуна в Каире. На различных стадиях, которые прошла арабская архитектура, ученые отмечают изменения, настолько характерные и важные, что их причину можно искать в политических событиях. Первые признаки этих изменений появились в XI–XII веках; при изучении орнаментов и мозаик XIV века обнаруживается архитектурный стиль, известный как «мавританский», или «африканский». Архитектурные памятники Алжира стилистически и хронологически подтверждают, что и Алжир, и Испанию наводнили чужеземные мастера. Геометрические композиции, переведенные в графику пером и линейкой, принадлежат к типу, называемому специалистами «сиро-арабским». Представленные примеры говорят о том, что мавританская плетенка, вытянутая и угловатая, конструируется на базе либо треугольника или шестиугольника, либо четырехугольника или восьмиугольника.

Мотив 6, где прямые линии уступают место дугам, представляет довольно прихотливый тип орнамента, который, по сути, также строго организован.

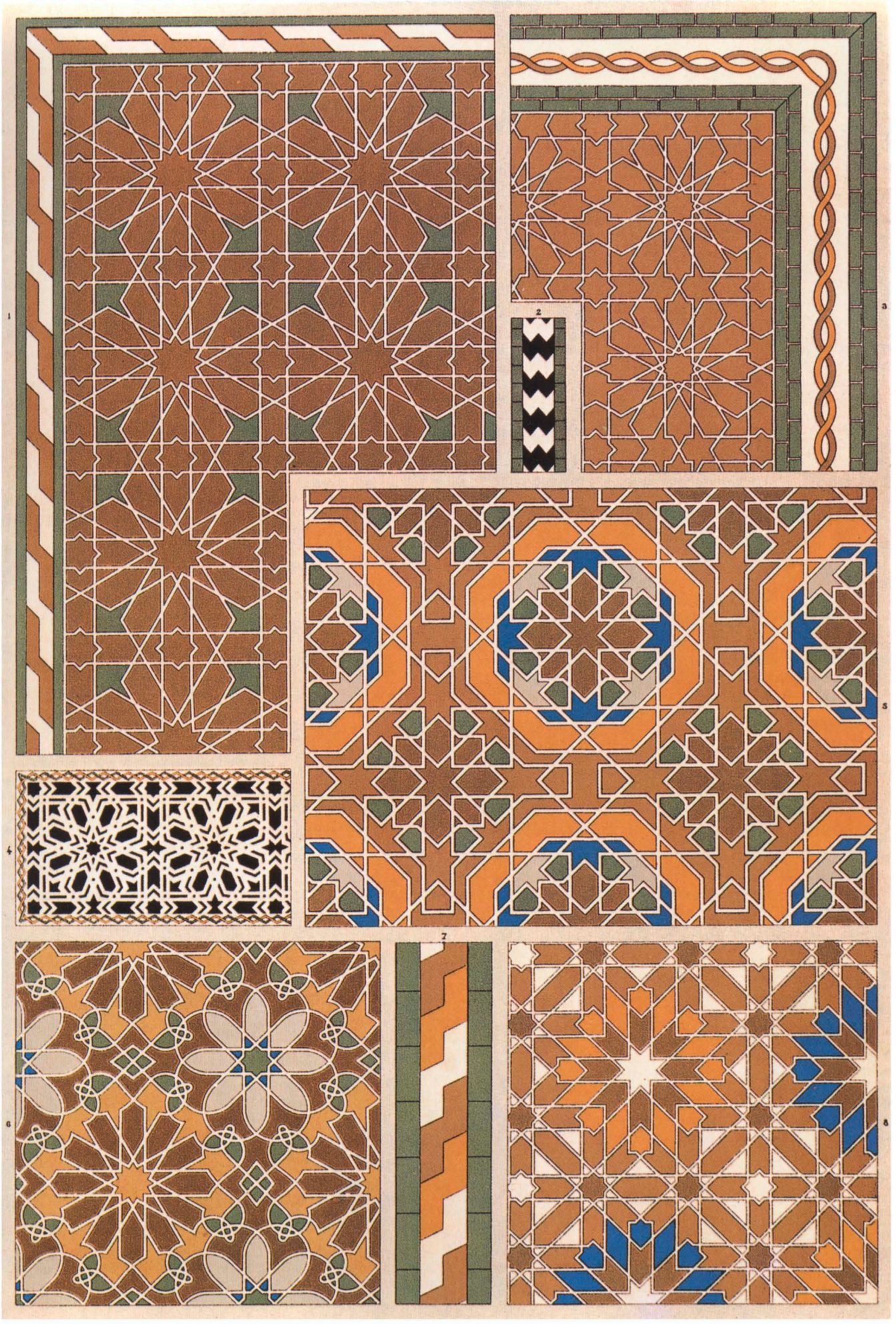
Мотив 5 демонстрирует еще более замысловатый тип декора, где искусное распределение цвета в пределах одноплановой плетенки дает иллюзию двух наложенных друг на друга планов; крупные мотивы, расположенные в углах квадрата, кажутся прижатыми к фону белой сеткой (с пятым элементом посередине).

1
Фрагмент очень эффектной керамической мозаики, покрывающей почти весь купол минарета мечети Сиди бу Медина, недалеко от Тлемсена (Алжир);

3, 4
Массивные ворота бывшего дворца М'дерса Тачфинья (Тлемсен, 1335–1340) также украшены замечательной керамической мозаикой и искусно выложенной изразцовой облицовкой;

5, 6, 8
Декор ворот дворца М'дерса в Сиди бу Медина: исключительной красоты керамические плитки прекрасной сохранности;

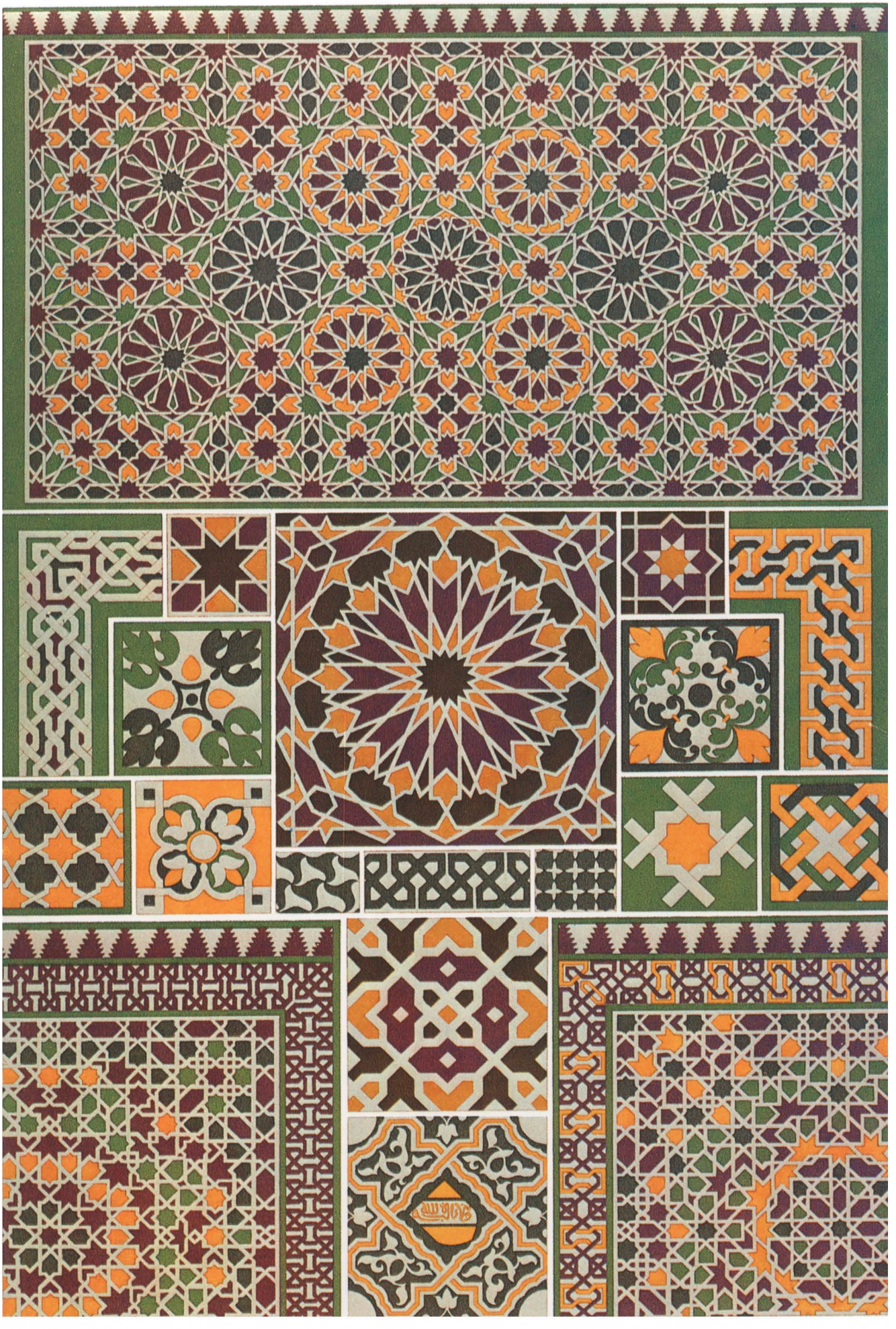
2, 7
Интересные образцы поливных кирпичей, образующих характерные композиции, в зависимости от способа кладки.
Оба мотива восходят к декору разрушенной мечети XIV века в Сиди бен Иссак.


1
2
3
4
5
6
7
8

66 Мавританское искусство

Мозаики, поливные изразцы

Представленные мотивы происходят из декора замка Альгамбра в Гранаде и дворца Алькасар в Севилье (Испания). Своей геометрической чистотой они обязаны арабскому декоративному стилю. Некоторые из них, с цветочным орнаментом, уже принадлежат испано-мавританской декоративной системе. Отдельные изразцы посредством простых комбинаций однотипного орнамента образуют богатый непрерывный узор, всегда представляющий безусловный интерес для художника-орнаменталиста.



67 Мавританское искусство

Архитектурный декор

Представленные мотивы ведут происхождение из Альгамбры, великолепного замка мавританских королей в Гранаде, где находит место законченное выражение стиля, который, заимствовав компоненты декора в Византии, развил их с необычайной яркостью и широтой. Поразительной чертой мавританской декоративной системы и огромным ее достоинством (речь идет об архитектурном декоре) было то, что смелые линии орнаментов повинуются архитектоническим принципам и отдельные детали создают единое целое. Вот почему, несмотря на невысокий рельеф, эти орнаменты вносят свой вклад в прочность зданий, которые они украшают.

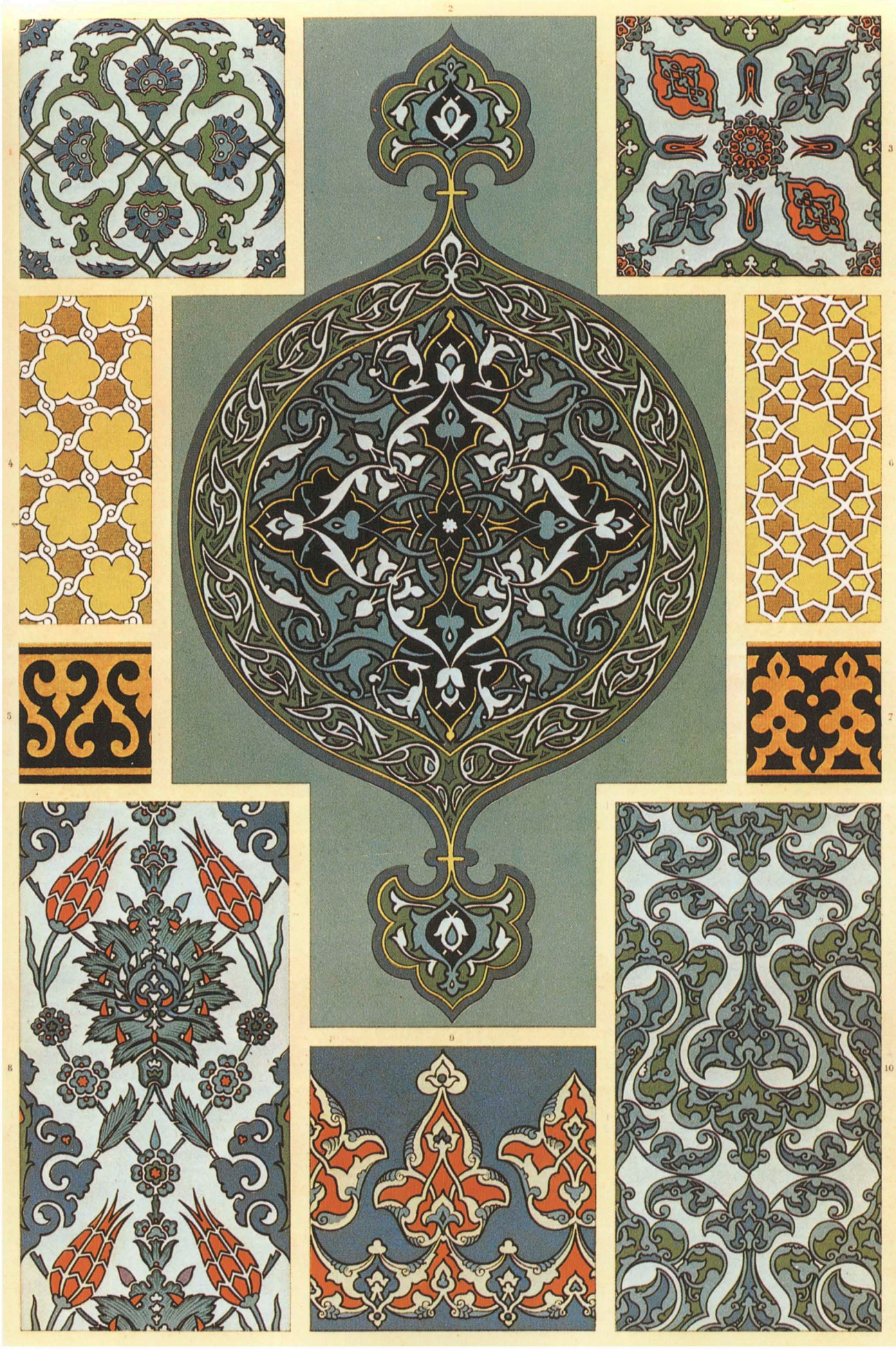


Настенные изразцы
Расписная и поливная терракота
Наборная работа

Основная роль в отделке архитектурных сооружений принадлежит керамике. Из обычной глины делались настенные изразцы, которые после тщательной обработки и обжига становились одинаковыми, красивыми, чистыми и прочными, но все еще пористыми; поверхность затем покрывалась слоем каолина. Иногда, прежде чем покрывать каолином, их украшали рельефным или врезанным узором, заполняя выемки разноцветными глазурями. Затем декор обводился пигментом, содержащим двухвалентную медь и образующим черный контур вокруг рисунка, не давая глазурям рассыпаться, смешиваться или вытекать (некоторое сходство с техникой перегородчатой эмали). Или же каждый кирпич глазуровался отдельно, и потом из них выкладывался законченный мозаичный декор.

Воспроизводимый декор представляет не что иное, как образец выродившегося персидского искусства, — процесс все усиливался, по мере того как искусство Османской империи попало под воздействие французских живописцев и скульпторов: их привлек в Турцию султан Ахмед III, известный своей любовью к роскоши; они прибыли в сопровождении инженеров-строителей, чтобы выполнить для правителя специальные работы. В результате тесных контактов османские мастера, в известной степени, восприняли от них европейский декор того периода: во Франции в это время был расцвет так называемого «стиля Помпадур». Завитки, изгибающиеся линии и рокайль в сочетании со строгой традиционной плетенкой придали декору вычурность и пышность, полностью соответствовавшие османскому вкусу.

Великолепный мотив вверху центральной части таблицы составляет единственное украшение прямоугольной панели. Четыре мелких мотива справа и слева от него — детали каменной кладки, обнаруженной в развалинах архитектурных памятников Каира. Два самых мелких мотива с перевернутыми фигурами, выполненных в светлых и темных тонах поочередно, принадлежат к особо изысканному типу декора.



Византийское искусство

Фрески, мозаики, книжный декор

Мотивы представлены
в хронологическом порядке:

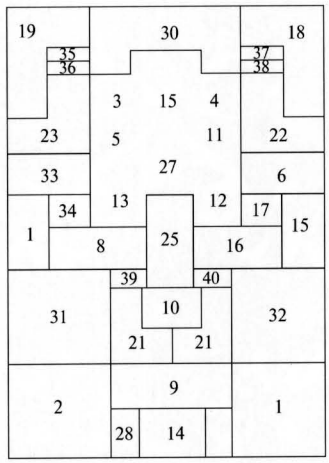
1–5
Фрески в храме Св. Софии
в Константинополе (VI в.);
стилистика их сродни греческой;

6
Мозаика в церкви Св. Георгия
(V–VI вв.). Салоники;

7–16
Фрески, найденные в Константинополе (VII–VIII вв.);

17
Эмалевый бордюр;

18–28
Книжный декор (VII – VIII вв.),
показывающий некоторые отклонения от античных образцов;



29, 30
Декор рукописной книги, выполненной для императора Василия
Македонского (ок. 860 г. н. э.);

31, 32
Книжный декор;

33, 34
Мозаичный декор из Палермо
и Монреаля (Сицилия. XII в.);

35–40
Фрагменты книжного декора.



Книжный декор
VIII век

Тридцать восемь мотивов, представленных на таблице, относятся к чрезвычайно интересному переходному периоду от греко-римского (помпейского) стиля (характерные черты которого видны в №№ 2, 3, 5, 7, 10, 11, 13, 18, 29, 30, 32) к собственно византийскому стилю. Все мотивы почерпнуты из рукописных евангелий — главного прибежища средневековых миниатюристов и орнаменталистов.

1–26
Евангелие Годескалька из церкви Сен-Сернен (Тулуза). Список евангельских текстов на латинском языке, законченный в 783 г. писцом Годескальком для императора Карла Великого (Париж, Нац. библиотека);

27–38
Кодекс из Сен-Медара, или Евангелие из монастыря Сен-Медар (Суассон), на латинском языке (Нац. библиотека, Париж).


36
4
1
5
35
38
6
37
8
32
9
7
34
11
31
33
10
12
13
28
14
15
16
17
19
23
20
27
21
24
29
22
30
26
18
25
3
2

71 Греко-византийское искусство

Фрески и мозаики, IX – XII века
Книжный декор

2–4
Мотивы из греческой рукописи «Четвероевангелие, Деяния св. Апостолов и Послания», иллюминированной в Малой Азии ок. 800 года. Нанесенный красками прямо на пергамент или на золотой фон, книжный декор имеет нечто общее с четкой древнегреческой орнаментальной системой, и рациональное развитие извивающихся растительных элементов часто отличается от аналогичного декора древнегреческих ваз лишь видами цветов и плодов. Вызывая в памяти индийский декор, повторение одного и того же мотива (иногда очень мелкого) на всей или части поверхности было очень распространенным художественным приемом того времени, и орнаменталисты проявляли исключительное умение избегать ненужной игры концентрических линий, что подтверждают мотивы 2, 3, а также круги и полукруги крупного мозаичного фрагмента (1). Более того, рассматривая малоформатный или крупноформатный декор, мы убеждаемся в том, что орнаментальные системы восточной и западной греческих школ во многом сходны, и можно с уверенностью сказать, что и мастер книжных заставок, и мозаичист руководствовались общепринятым принципом тактично организованной свободы рисунка и мягкого колорита. Мастера, предпочитавшие золотые фоны, не только варьировали монохромные эффекты; на золотых мозаичных фонах, излюбленных византийскими мастерами, цветовая гамма, предназначенная для декора, была строго ограничена и в количестве цветов, и в хроматическом разнообразии. Их опыт может привлечь внимание современных дизайнеров.

1
Огромная мозаика на своде придела в базилике Св. Марка (Венеция), построенной в IX веке. В свете того, что говорилось об основных чертах декоративного стиля греческой школы, следует подчеркнуть важность этого образца, выполненного в византийском стиле, более строгом, чем стиль восточной школы. Своей сдержанностью эта мозаика превосходит даже античный декор;

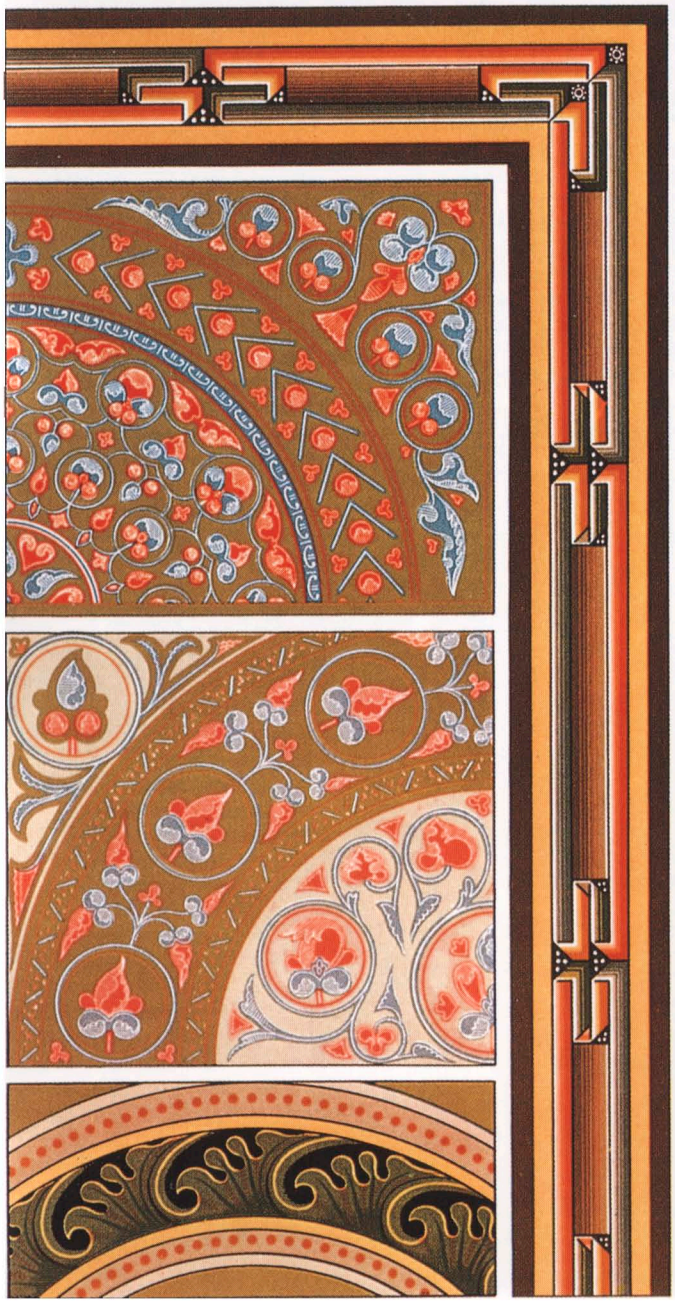
5, 6
Бордюр в виде портика, обрамляющий текст в рукописи из Гренобльской библиотеки, иллюминированной в X веке, возможно, в Ломбардии, под воздействием греческого стиля. Рукопись приписывается греко-ломбардской школе (650–1100);

7, 8
Ленточные переплетения па полях, представляющие прямоугольные изгибы греческого меандра. Эти замысловатые варианты классического мотива встречаются в немецкой рукописи, датируемой первой половиной XII века (так называемого «Евангелия Луи-Сезара де ла Бом ле Блан, герцога де Лавальера»);

9
Мотив в стиле нормандской школы XII века.



1



7

2

3

9



8

5

4

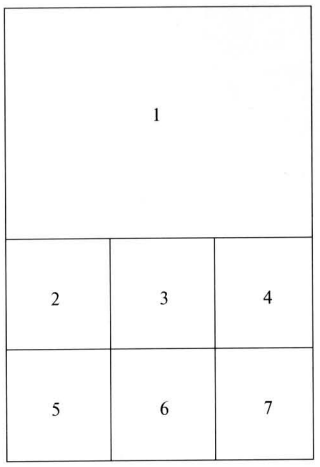
Греческий декор, IV–VI века
Окраска строительных материалов
Монохромный декор

1
Фрагмент двери, сделанной из дерева сикаморы из коптской церкви в Старом Каире. Церковь посвящена св. Елене, матери императора Константина;

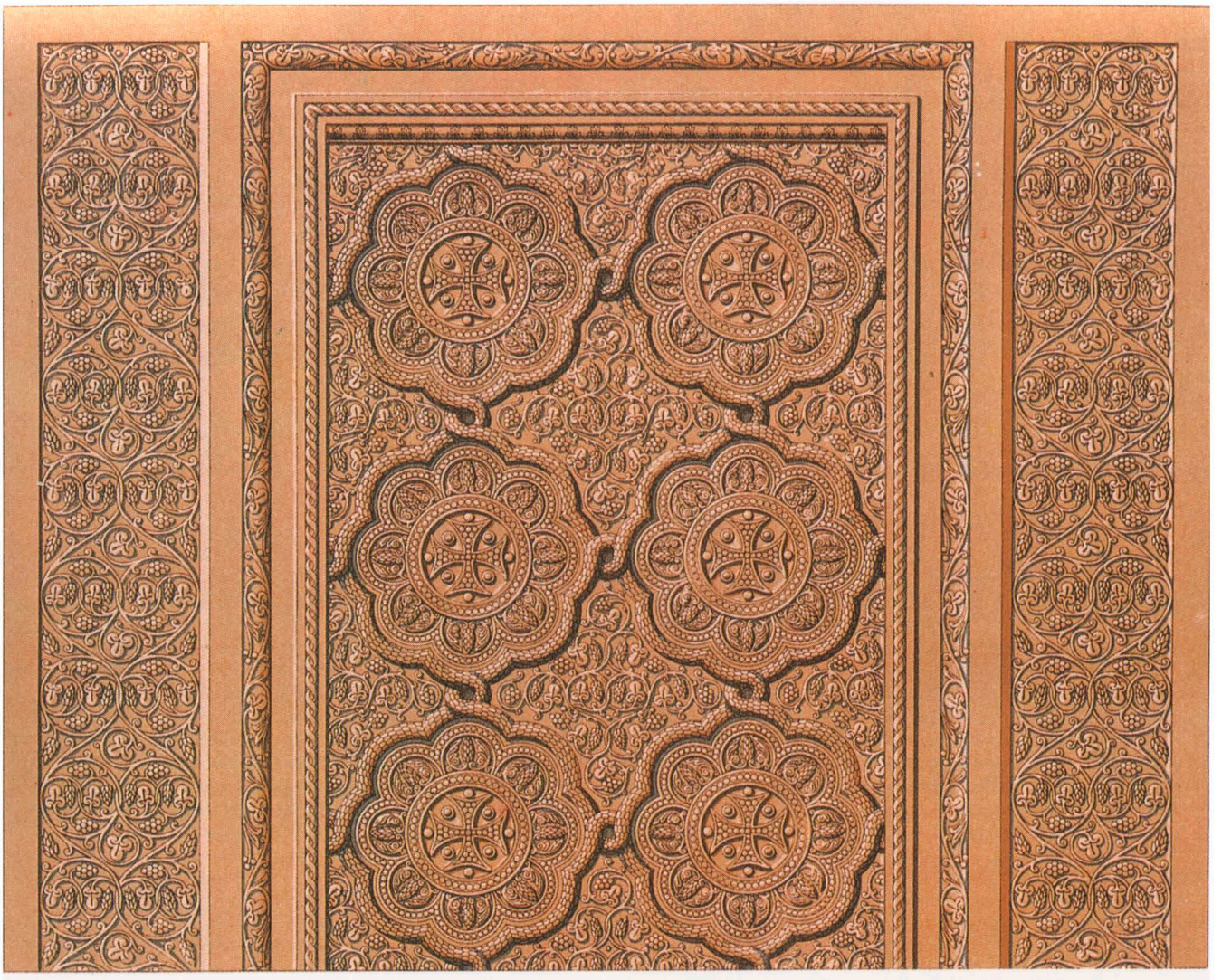
2, 4, 6
Ажурные мраморные панели из церкви Сан-Витале (Равенна). Беломраморный узор изящно выделяется на темном, почти черном фоне.
Мотивы 2, 6 – орнаментированные проемы в стене;
4 – декор каменного пола. Все три мотива основаны на принципе непрерывного узора, хотя их ограничивают бордюры, также заполненные орнаментами;

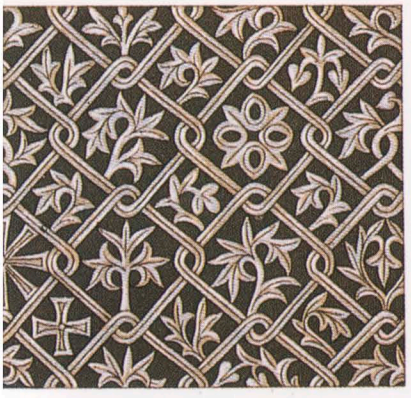
5, 7
Прямоугольные окна с ажурным декором. Композиции отличаются многообразными декоративными эффектами, предназначенными для того, чтобы закрыть полностью весь оконный проем;
5 – геометрически-прямолинейный орнамент (меандр);
7 – стилизованные растительные завитки в сочетании с зооморфными геральдическими формами;

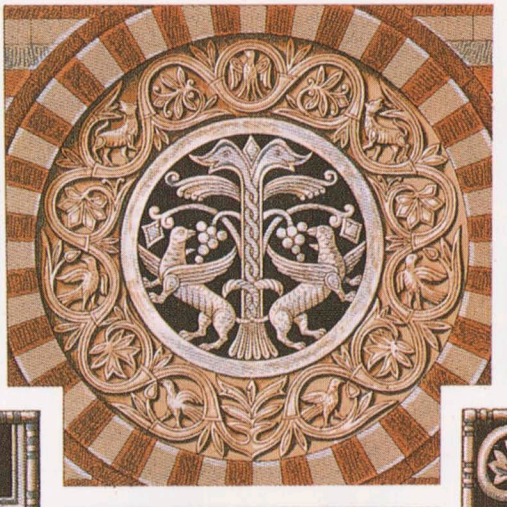
3
Круглое слуховое окно на фасаде базилики Санта-Мария Помпоза (Рим) принадлежит к типу окон, встречающихся на церковных фасадах. Круглые окна романских базилик были прототипом готического окна-«розы». Применялись материалы самых разных типов и расцветок. Самые ранние образцы обнаружены в Греции и арабских странах. Ранняя греческая архитектура демонстрирует применение камня и кирпича – то черного и белого, то белого и красного попеременно.

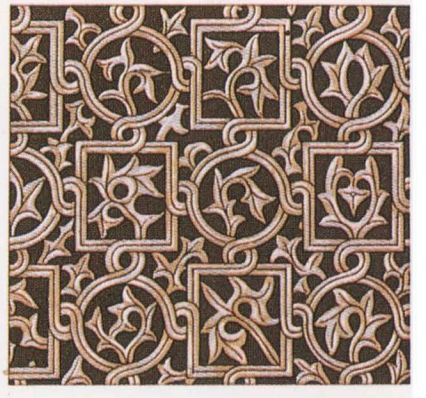


Собор Сан-Витале, выстроенный одновременно с собором Св. Софии в Константинополе, представляет важную тему для исследования. Твердо установлено, что Сан-Витале строился под руководством греческих мастеров, а собор Св. Софии возводился малоазийскими зодчими – Анфимием из Тралл и Исидором из Милета.
Плетеный узор и растительные мотивы того периода, как правило, не были рельефными. Тонкие, резко очерченные и изящно перевитые, они имели свой индивидуальный характер, который обнаруживается затем в большинстве европейских архитектурных памятников XII века.

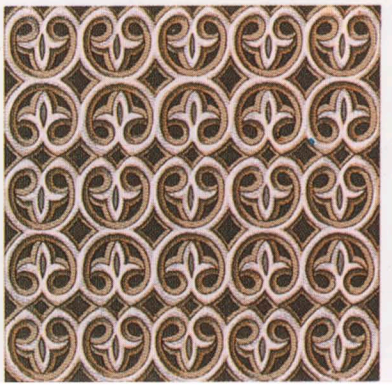














73 Кельтско-византийское искусство

Типы декоративных росписей, VI–IX века
Ювелирные украшения с эмалью, X век
Цвет в романской архитектуре, XI век
Книжный декор

Растительные мотивы в роскошном византийском стиле, человеческая фигура в греческой манере и кельтские ленточные переплетения с включением зооморфных элементов или без них – три черты, характеризующие мотивы 1, 2, 4, подтверждают употребление термина «кельтско-византийский» в приложении к ним. Об этом говорит и происхождение украшенных ими рукописей: Швеция, Дания, Англия и Рейнская земля в Германии.

Тщательное изучение маргинального декора показывает, что он не просто измышление иллюминаторов, но труд мастеров, специализировавшихся в различных типах орнаментики того времени, будь то росписи иератического характера в святилищах, фрески или мозаики в храмах, заключенная в раму панель с надписью или золотые украшения с эмалью. Великолепный образец последних представляет мотив 1: созданный рукой, знакомой со всеми тайнами ремесла, он находится на одной из страниц Псалтири как неопровержимый свидетель процветания ювелирного искусства того времени, – подобным образцом не может похвалиться ни один из музеев Франции!

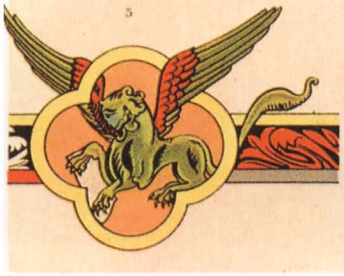
Византийская традиция возрождалась к жизни не только благодаря влиянию кельтского («островного») декоративно-орнаментального стиля. Совершенно очевидно, например, что изображение человеческой фигуры восходит непосредственно к отмирающим традициям античности; не менее очевидно и то, что, по свидетельству археологов, такие мотивы, как 2–4, представляют прямую связь между выражением материальной красоты (в понимании античных греков) и духовной (в понимании христианских мастеров, расписывавших римские катакомбы, и их последователей – мозаичистов и живописцев начала Средневековья).

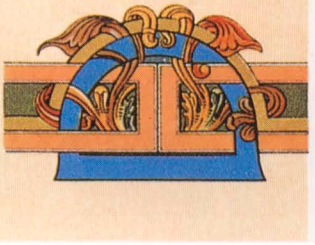


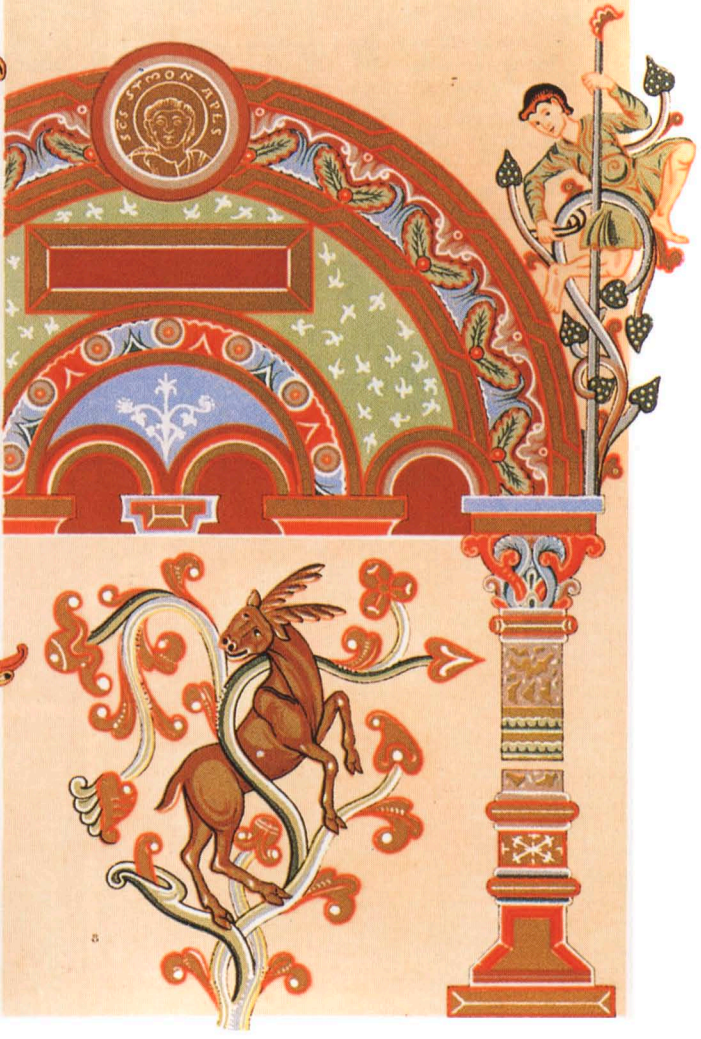





SCS MICHEL
SCS GABRIEL
INCIPIT
EVANGE
LIUM SE
CUNDUM
MATTEUM






SCS SIMON APLS

Мозаики, инкрустация, чернь, фрески
Византийский стиль

Источники представленных орнаментальных мотивов:

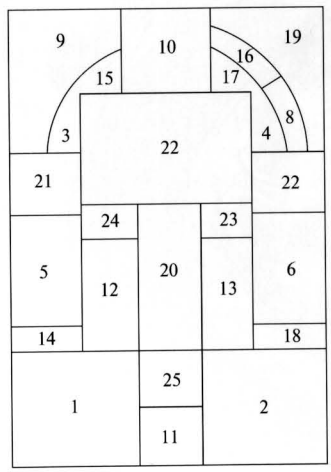
1–4
Церкви Св. Георгия, Св. Димитрия и Св. Софии в Салониках (Греция);

5, 6
Собор в Равелло;

7, 8
Собор в Монреале (Сицилия);

9, 10
Капелла дворца Ла Дзиза в Палермо (Сицилия);

11
Капелла Палатина, Палермо;



12–19
Греческие рукописные книги;

20–22
Орнаментальные мотивы (XIX в.).



75 Средние века

Византийская орнаментика
XI век

Предлагаемые орнаменты представляют огромный интерес как с исторической, так и с художественной точки зрения. За одним лишь исключением, они происходят из самого замечательного списка евангельских текстов – «Сан-Северского Апокалипсиса» (Нац. библиотека, Париж). Исключение составляют флероны (вверху, в центре), заимствованные из другого греческого манускрипта.
Очень существенно, что, происходя из малоизвестных источников, эти орнаменты дают ясное представление о византийском влиянии на арабское искусство: не столь редкий феномен в то время, когда победившие цивилизации принимали и осваивали искусство побежденных ими народов.

Лиственный узор красного и желтого цвета на розовом фоне (1) и иные растительные мотивы (5–9, 13–17) – характерные примеры контурных изображений и обобщенных форм, свойственных арабским орнаменталистам, которые трактовали их с исключительной свободой и простотой, включая в более сложные композиции.

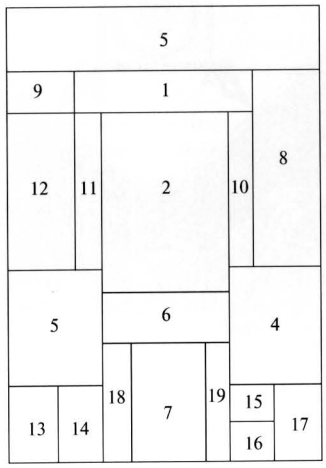

2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

Мозаика, эмалевые растительные узоры в сканом обрамлении, вышивка

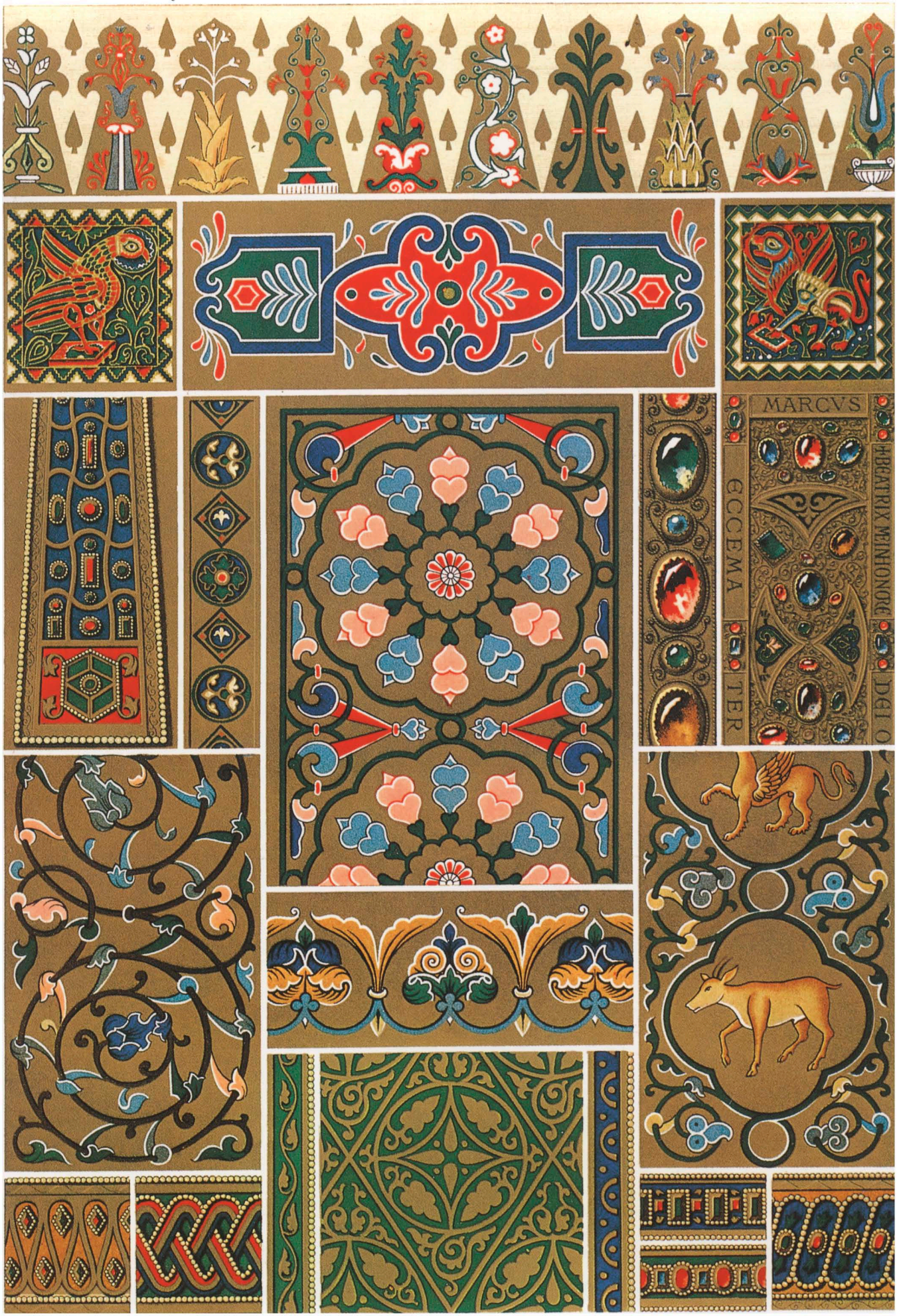
1–7
Мозаики
из капеллы Ла Дзиза в Палермо
(Сицилия);

8–11
Перегородчатые эмали
в сканом обрамлении – оправа
драгоценных камней
(переплет Еванжелиэра
из Лувра);

12–19
Мотивы фресок
из монастыря Феоскепастос
(нач. XVIII в.) близ Трапезунда
(Турция).



На последних изображены роскошные ткани, шитые жемчугом и драгоценными камнями. Любовь византийцев к великолепным тканям простиралась до того, что они шили из них не только одежду, но и обувь. Пристрастие того времени к пышной, изящной работе заставило Иоанна Златоуста сказать, что «златокузнецы и ткачи нынешние вызывают наше восхищение».


MARCVS
+BEATRIX MEINIONO
DEI O
ECCEMA
TER

Средние века

Мозаики
XII век

Шестнадцать мотивов мозаичного декора происходят из следующих источников:

1–12
Капелла Палатина в Палермо. Завоевав Сицилию, норманны обнаружили прекрасно развитую архитектуру. Восхищаясь ею, король норманнов Рожер привлек к собственному строительству византийских архитекторов, к тому времени уже перенявших архитектоническую систему арабов. Итак, в эпоху норманнского господства в Сицилии возник особый архитектурный стиль, сочетавший восточную роскошь с элементами византийской культуры. По распоряжению Рожера была выстроена одна из самых красивых сохранившихся базилик (1130–1143) – это Капелла Палатина в Палермо, с царственной пышностью украшенная мрамором и мозаиками, со стрельчатыми арками и мусульманскими сталактитовыми сводами;

13–15
Дворец Ла Дзиза в Палермо (1154–1160);

16
Дворец в Салерно (Италия).

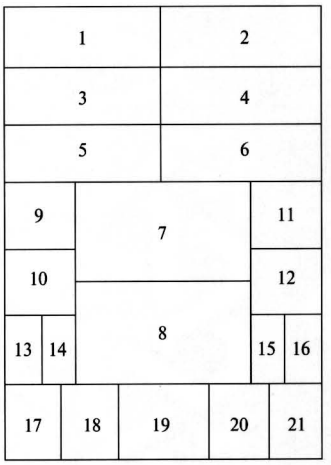

1
12
2
3
13
16
4
14
5
15
6
7
8
9
10
11

Настенные и напольные мозаики

10, 15, 16, 18, 20
Фрагменты мозаичного пола в базилике Санта-Мария ин Козмедин (Рим). Эта «украшенная» церковь (от греч. *cosmeo* – украшать) обязана своим названием тому великолепию, с которым ее декорировали в 728 году римские мастера по распоряжению папы Адриана I. Весь пол нефа выложен порфиром и драгоценной мраморной мозаикой;

9, 11–14, 17, 19, 21
Мозаичная кладка с использованием редких мраморов в сочетании с яшмой, порфиром и серпентином. Мозаики находятся в алтарной части монастырской церкви Сен-Флери (ныне Сен-Бенуа-сюр-Луар), построенной в 1067 году, куда их доставили из Италии по распоряжению кардинала Антуана Дюпре. По его указаниям в XVI веке в этой церкви были проведены значительные реставрационные работы;

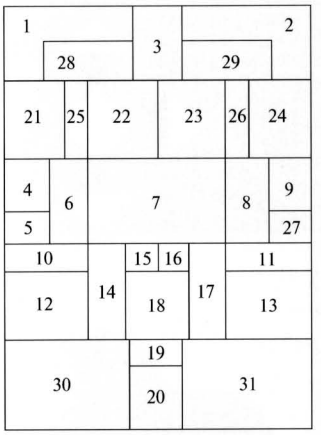
1–8
Мозаики с эмалевой инкрустацией, выдержанные в геометрическом стиле. Они аналогичны мозаикам Палатинской капеллы (Палермо), датируемым первой половиной XII века. Представленные мозаики украшали церковь Санта-Чезареа (Рим).





79 Средние века

Наборная работа XIV–XV века



Первые двадцать мотивов представляют мозаичные орнаменты, набранные из пластинок слоновой кости и дерева и украшающие так называемый «Ретабль Пуасси» – настоящий шедевр в стиле XIV века. Донаторами этой великолепной алтарной преграды были Иоанн Французский, герцог Беррийский и его супруга Жанна, графиня Оверньская и Булонская. Герцог Беррийский (1340–1416), брат Карла V и дядя Карла VI, был прославленным собирателем своего времени: в описи его имущества, составленной в 1416 г., значатся многочисленные предметы парадной утвари, драгоценные камни, натуралии и диковинки; в его библиотеку входили великолепные рукописные книги, в том числе известны три часослова, среди них «Роскошный часослов герцога Беррийского», иллюминованный для него прославленными братьями Лимбург.

21–27
Наборные орнаментальные мотивы из пластинок слоновой кости на ларчиках (приблизительно одного периода);

28–31
Деревянный набор XV века – декор архиепископского трона из церкви Сант-Амброджо в Милане. Хотя хронологически отдельные мотивы близки Ренессансу, стилистически они всё еще принадлежат Византии. Дело в том, что в самой природе незатейливой техники маркетри заложен некий консерватизм, препятствующий ей немедленно откликаться на изменения орнаментального стиля.

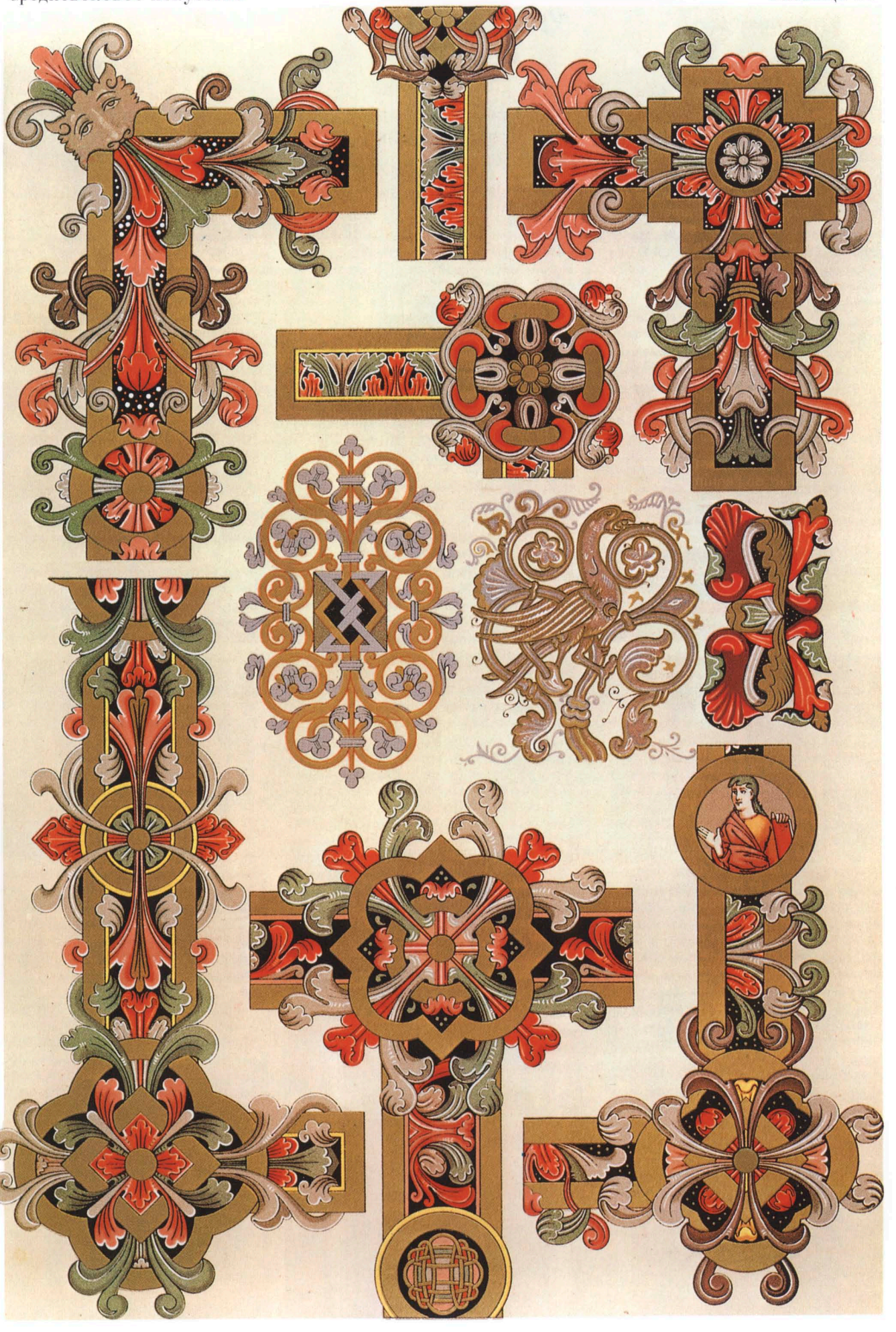


80 Средневековое искусство

Книжный декор
Бордюры и флероны, VIII–XII века

Угловые мотивы, представленные на таблице, принадлежат к так называемому «периоду расслоения», имевшему место в Англии и Нормандии между 800 и 1200 годами. Этот тип декора (при этом великолепного декора!) с большим успехом культивировался совершенно независимой англосаксонской художественной школой, заключенной в стенах двух уинчестерских аббатств – Св. Свитуна (Свинтина) и Ньюминстерского. Предполагается, что уинчестерская школа была основана аббатом Дунстаном, который и сам был опытным иллюминатором и одним из самых почитаемых британских епископов X века. Работы этой школы были повсеместно известны как *Opus anglicum*. Говоря шире, этот стиль можно определить как свободную имитацию декоративно-орнаментальной системы Восточной империи. Во второй половине X века ведущим писцом и миниатюристом был Годман (Godemannus), создатель «Девонширской книги благословений» (она находилась в библиотеке герцогов Девонширских в Чатсуорте), называемой также «Книгой благословений Св. Этельвольда» (она была выполнена в 963–984 годах для уинчестерского епископа Этельвольда).

Именно Годману или мастеру его школы историки приписывают две рукописные книги, из которых почерпнуты оба бордюрных украшения. Одно находится в «Книге благословений архиепископа Роберта» (выполненной для Этельгара, ньюминстерского аббата, скончавшегося в сане архиепископа Кентерберийского в 989 г.); другое – в «Миссале Роберта Жюмьежского» (называемой также «Миссалом Роберта Шампара или Роберта Нормандского, архиепископа Кентерберийского». Изгнанный из Англии, он захватил с собой обе рукописи в Жюмьеж – аббатство монахов-бенедиктинцев, которое он возглавлял прежде и где скончался между 1052 и 1056 гг.).



Средние века

Кельтские орнаменты VII–IX века

«Кельтский» – определение, обычно прилагаемое современными историками искусства к стилю, называемому также англосаксонским. Существует мнение, что он возник в результате смешения скандинавских и византийских элементов. Считают также, что это местный стиль, созданный единичным гением примитивных жителей Британских островов. Ранний период этого стиля характеризуется полным отсутствием растительных мотивов и концентрацией на простых геометрических формах – завитках, спиралях, раструбах и лентах, образующих сложные переплетения. Книжный декор не связан с текстом, который ирландская миниатюра не иллюстрирует, а украшает.

VII век.

1, 3, 5–7, 11–13, 25, 28–30
Евангелие из Дарроу: символы евангелистов и орнаментированные страницы (Тринити-колледж, Дублин);

4, 33
Фронтисписы Евангелий от св. Марка и св. Луки;

26
Линдисфарнское Евангелие: орнаментированная страница (Британский музей, Лондон);

22, 31
Фронтиспис Евангелия от св. Луки.

VIII век.

18
Комментарии Кассиодора к Псалмам, «manu Bedae»*
«Давид и Голиаф» (Кафедральная библиотека, Дарем);

[Переписанные] рукой Беды (*лат.*)

8, 24
«Царь Давид»;

2,14
Евангелие от св. Матфея с символами евангелистов (Санкт-Галленская монастырская библиотека, Швейцария).

IX век.

6
Евангелие на латинском языке: орнаментированная страница и «Похвала Христу» (Санкт-Галленская монастырская библиотека, Швейцария);

10
Рукописное Евангелие: «Распятие Христа» (Санкт-Галленская монастырская библиотека);

27
Псалтирь Иоанна Евангелиста (Кембридж, Англия): «Давид и Голиаф», «Давид убивает льва» и начала Псалмов 1 и 102.

Как и большинство указанных выше мотивов, мелкие орнаменты (15–17, 19–31, 32) также происходят из рукописных книг, находящихся в Бодлеянской библиотеке (Оксфорд, Англия), Санкт-Галленской библиотеке и библиотеке Тринити-колледжа (Дублин).

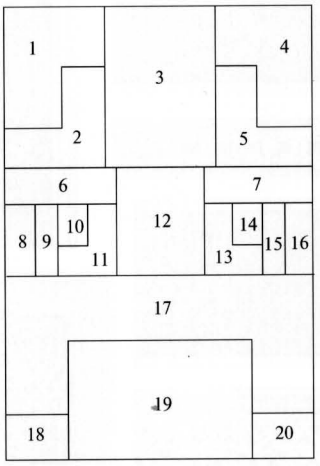

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33

Ленточное переплетение и извивающиеся драконы
Книжный декор, VII–IX века

Кельтские ленточные переплетения, в противоположность суровым геометрическим узорам ближневосточной орнаментики, образуют игру линий, сплетающиеся проекции которых – то жесткие, то изогнутые – превращают их в плод увлекательного, логически продуманного каприза. Созданная подлинным мастером организованная свобода линий дает начало эффектным узорам, представляющим шаг от простого ленточного плетения к сложному геометрическому орнаменту в сочетании с растительными завитками и стилизованными извивающимися фигурами животных. С исторической точки зрения, это даже не шаг, потому что обе формы декора продолжали существовать и развиваться одновременно.

Эти предельно стилизованные мотивы «звериного стиля» – извивающиеся драконы (drakslingors), чьи сложные переплетения так внушительно выглядят на рунических камнях, – еще шире распространены на металлических изделиях VII–IX веков на острове Готланд (Швеция). Мотивы, украшающие ирландские рукописные книги, того же происхождения.

По предположению археологов, появление бронзы в Скандинавии около 1000 года до н. э. связано с прибытием некоего кельтского племени, которое привезло с собой и металл, и описываемый тип декора. Во всяком случае, ленточный орнамент и вытянутые туловища фантастических зверей впервые появились на оружии и ювелирных украшениях Скандинавии в самом начале железного века.



VII век:

мотивы 1, 4 почерпнуты из Евангелия от Матфея;

мотивы 3, 7, 9, 10, 12, 17, 19 – из Евангелия Дарроу (оба – в библиотеке Тринити-колледжа, Дублин);

мотив 6 – из рукописи, находящейся в Британском музее (Лондон).

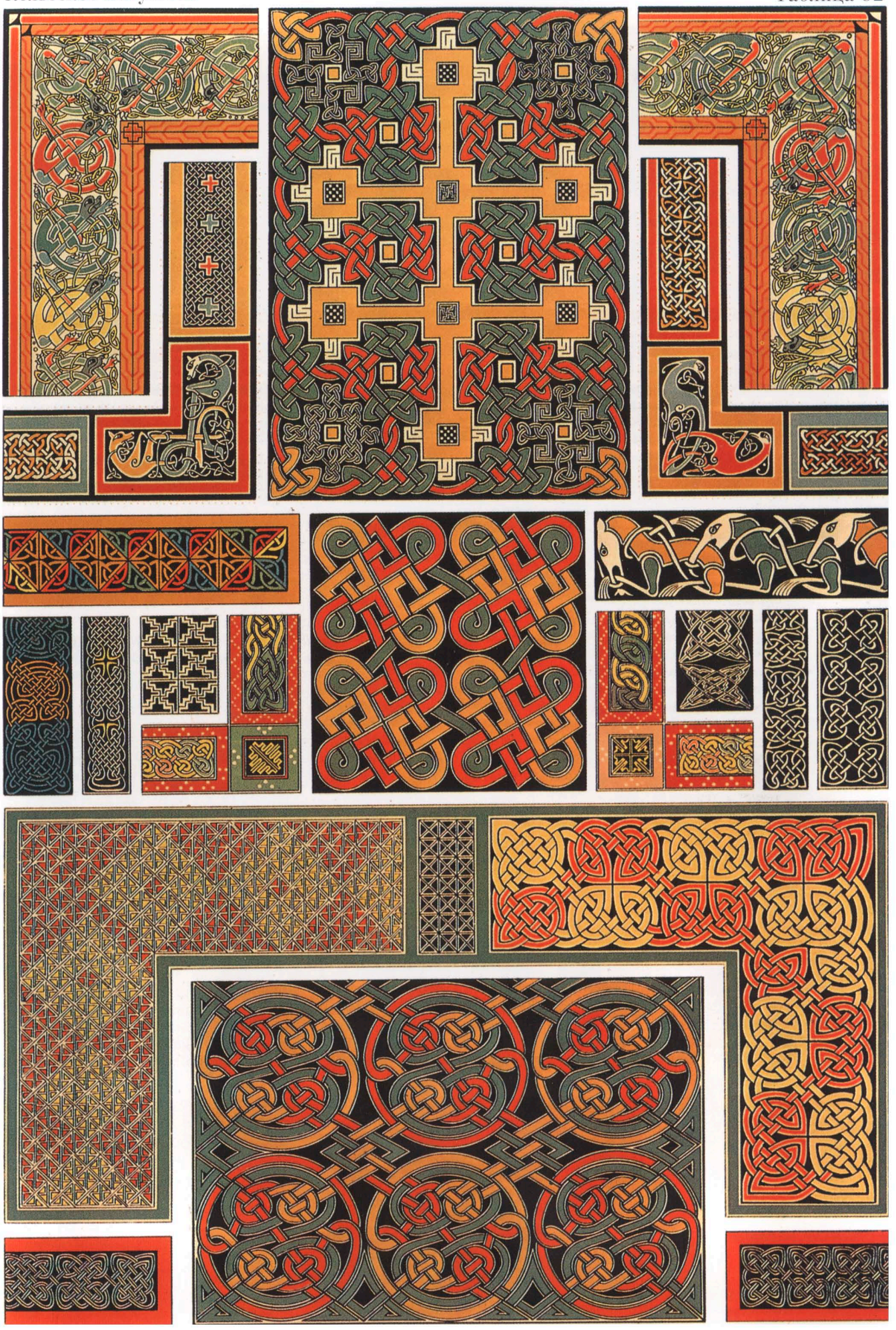
VIII век:

2, 5 – мотивы из другого Евангелия от Матфея;

8 – из Линдисфарнского Евангелия (нач. VIII века);

11, 13 – из Евангелия Мак-Дарнана в Ламбетском дворце;

15, 16, 18, 20 – из рукописей в библиотеке Санкт-Галленского монастыря (Швейцария).



Кельтско-скандинавский орнамент, VII–IX века
Украшенные буквы

1
Часть первого листа Евангелия от Марка из «Золотого кодекса» (Стокгольмская библиотека, VII–VIII вв.). Текст написан унциальным шрифтом, как было принято в то время. Первая группа представляет монограмму имени Христа, состоящую из трех греческих букв. Орнаментальные детали, окружающие монументальную монограмму и вплетающиеся в первую строку текста, производят впечатление роскоши и изящества, напоминая драгоценное украшение на золотой парче. Мастер воспользовался всеми ресурсами скандинавской орнаментики, варьируя мотивы, чтобы избежать однообразия. Кельтская плетенка фигурирует во всех видах, дополненная изображениями птиц и животных византийского типа, словно бьющихся в ее завитках. Порой простые растительные мотивы отличаются чисто византийской ясностью и логикой. Часть пространства покрыта спиралями, символизирующими непрерывное движение морских волн или даже вихри и водовороты, которым китайцы нашли такое убедительное выражение (как и другим природным явлениям);

2
Еще одна монограмма имени Христа, на этот раз с удлиненной первой буквой, находится на первой странице Евангелия от Матфея (VIII–IX вв., библиотека Санкт-Галленского монастыря, Швейцария). Здесь мы видим зооморфную плетенку, так часто встречающуюся на рунических камнях, а также диагонально расположенные композиции геометрически-прямолинейного декора, напоминающего китайский. Еще одну черту этого стиля представляют ряды равномерно расположенных точек в разделительных полосах декора.

Из этой же рукописи почерпнуты мотивы 7–9;

3–6
Латинский инициал Q, буква O, двойная спираль орнамента и бордюр с непрерывной плетенкой из Евангелия Дарроу (VII век, Тринити-колледж, Дублин, Ирландия).


1
SPIRITEM
GENERATI
SICERATEVMESSEDS
PONSATAMATEREIS


2


3
4
5
6
7
8
9

Книжный декор, VIII–X века
Галло-франкская и англосаксонская школы

Представленные образцы византийской растительной и кельтской ленточной плетенки применялись и отдельно, и в сочетании друг с другом. Ограничимся лишь указанием источников. Все рукописи выполнены до 1000 года. Перечислим их в хронологическом порядке:

8
Начало Евангелия от Иоанна («В начале было слово...») в Четвероевангелии из церкви Сен-Пьер в Льеже (VIII–IX вв.). Несмотря на графический характер исполнения, украшенные инициалы прекрасно иллюстрируют книжное искусство каролингского периода. Высота листа в оригинале 23 см;

3
Инициал типа «извивающихся драконов» (draks-lingors), вырезавшихся на кельтско-скандинавских рунических камнях. Он находится в Псалтири (Кембриджский университет, Англия), датируемой IX веком;

7
Орнаментика листа из «Евангелия Хлотаря I», хранящегося в Национальной библиотеке Парижа. Рукопись была переписана и иллюминована в королевском аббатстве Сен-Мартен в Туре. Галло-франкская школа;

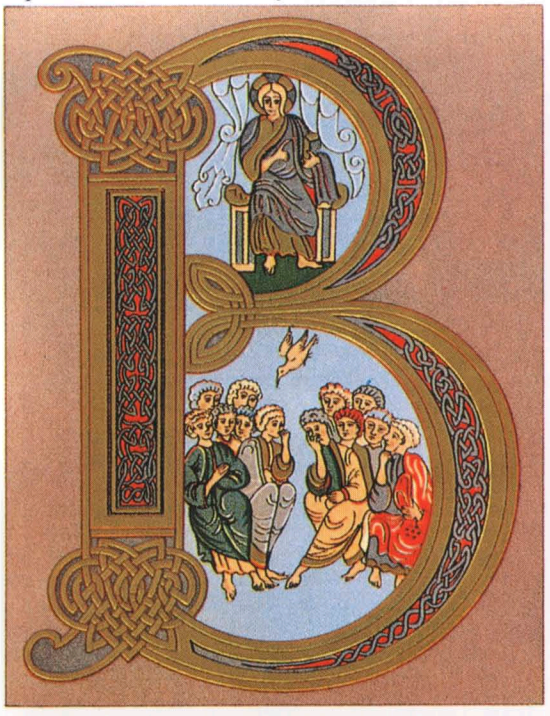
2
Верхняя часть бордюра с изображением Спасителя. Англосаксонская школа, X век. Следует обратить внимание на византийские орнаментальные элементы;

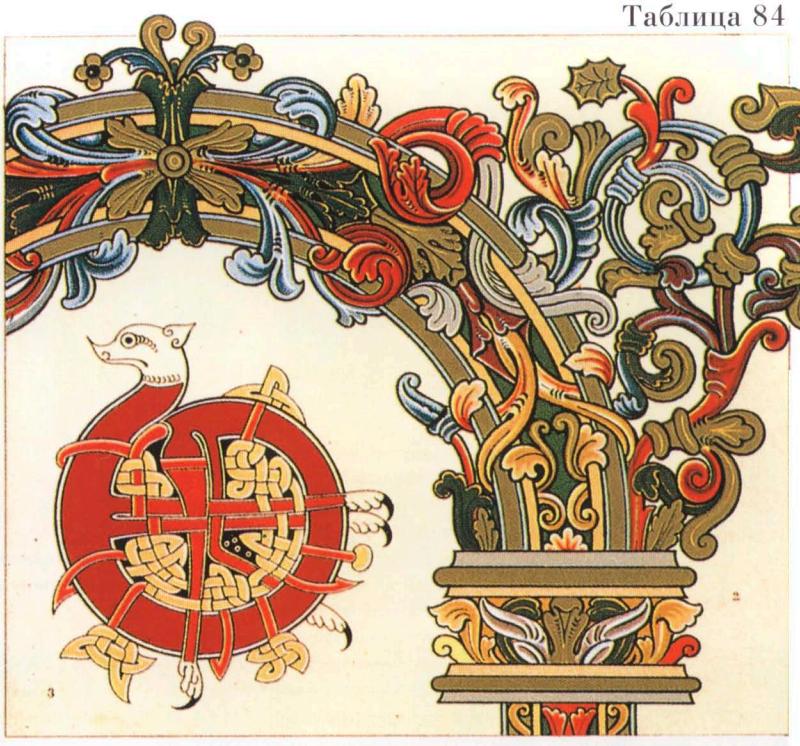
4
Бордюр с включением аналогичных декоративных элементов, однако в более деликатной манере. Из вложений короля Эдгара в Уинчестерский собор в 966 году («Дарственная хартия» короля Эдгара в Ньюминстерское аббатство);

5
Латинский инициал «I» (от *In principio* – «В начале было слово...»), первая буква текста Евангелия от Иоанна. Инициал представляет «Слово, ставшее плотью» (Иоанн, 1:14). X век. Заметно взаимовлияние кельтских и византийских элементов декора;

1
Латинский инициал «B» (от *Beatus* – «Блажен муж...»), начало Псалмов Давида. Англосаксонская школа, ок. 1000 г. Кельтская орнаментика сочетается с фигуративными изображениями в византийской манере;

6
Бордюр с непрерывным мотивом из того же источника.








IN
PRN
CI
PIO

Кельтские орнаменты VII–XI века

Таблица 81 и первые двенадцать мотивов настоящей таблицы характеризуют первый период развития кельтского стиля с преобладанием чисто линейных геометрических композиций. Однако в мотивах 13, 15, 16 (VIII–IX вв.) можно обнаружить головы фантастических животных, вплетенных в ажурный узор, и по мере продвижения в IX и X века мы видим, как линии постепенно лишаются предельной стилизованности и математической регулярности, формы становятся свободней, возникает нечто живое, заимствованное из многообразия и непредсказуемости самой природы. В течение этого периода, называемого «периодом расслоения», возникли мотивы 18–33 (X–XI вв.). Наконец, четыре великолепных изоморфных инициала (34–37) демонстрируют неразделимое и безупречное сочетание фантазии и симметрии.

VII век.

1–6
Евангелие из Дарроу
(Тринити-колледж, Дублин);

7, 8
Евангелие из Келлса
(Тринити-колледж, Дублин);

9, 10
Королевские рукописи
(Британский музей, Лондон).

VII–VIII вв.

11
Кентерберийский Золотой кодекс
(codex Aureus) [Пурпурный
кодекс, написанный золотом]
(Королевская библиотека,
Стокгольм).

VIII век.

12
Евангелие аббата Фомы
(Библиотека капитула, Трир);

13
Комментарии Кассиодора
к Псалмам (Кафедральная
библиотека, Дарем).

VIII–IX вв.

14
Евангелие св. Чада
(Личфилдский собор, Англия).

IX век.

15
Псалтирь Иоанна Евангелиста
(Кембридж, Англия);

16, 17
Евангелие Мак-Дарнана
(Ламбетская библиотека,
Англия).

X век.

18
Евангелие на латинском языке
(Тринити-колледж, Кембридж);

19–21
Кодекс Воссиана
(Бодлеянская библиотека,
Оксфорд);

22
Книга благословений епископа
Этельвольда
(Британский музей, Лондон).

XI век.

23, 24
Большая Псалтирь
на латинском языке (Публичная
библиотека, Булонь);

25–33
Псалтирь Арундела
(Британский музей, Лондон),

34–37
Украшенные инициалы
Псалтири из Сен-Жермен-де-Пре
(Нац. библиотека, Париж).


34
4
14
9
35
6
7
2
1
36
18
3
20
25
23
17
19
21
24
12
26
28
29
30
31
32
27
33
10
37
15
13
16
22

Мозаики и росписи галло-римского и романского периодов

9, 13
Мозаики галло-римского периода, найденные в Бьелле (Н. Пиренеи) в 1842 году; в настоящее время почти полностью разрушены. Эти великолепные мозаики выложены мелкими (5–6 мм) кубиками камня, мрамора и кирпича. Читателю следует помнить о том, что из-за малого масштаба репродукций невозможно воспроизвести сетку линий, разделяющих закрепленные на белой цементной основе кубики; на расстоянии они кажутся вуалью на нежном лице, тонируя его, ослабляя яркость красок и эффектно смешивая их. Например, черные и красные кубики, если рассматривать их вне композиции, обладают богатым, насыщенным тоном. Однако, соединяясь с другими, они получают примесь белого цвета, и это придает гармонию цветовым соотношениям декора, ни в малой степени не нанося ущерба силовым линиям композиции. Если фон черный (2), линии становятся серыми, достаточно яркими, однако менее отчетливыми и менее насыщенными. Достигнутый эффект не противоречит технике живописи, но совершенно неприемлем для мозаики: глубокий черный цвет образует «дыры», искажая поверхность;

7,11
Мозаики из Пондоли близ Жероны (Н. Пиренеи). Термы, украшенные этими мотивами, представляют замечательный памятник галло-римского декоративного искусства;

3
Бордюр единственного сохранившегося фрагмента галло-римской мозаики (15 кв. см), обнаруженной на кладбище в Тароне (Н. Пиренеи) в 1860 году. Мозаика была закреплена на основе розового цвета. Бордюр заполнен мастерски выложенным узором; не сохранился;

2, 5
Фрагмент и непрерывный мотив (XII век, романский стиль) декора сордской церкви (Ланды), от которой в настоящее время сохранилась только апсида (конец XI века). Церковь строилась в византийском стиле, но мозаика считается относящейся к переходному романскому периоду;

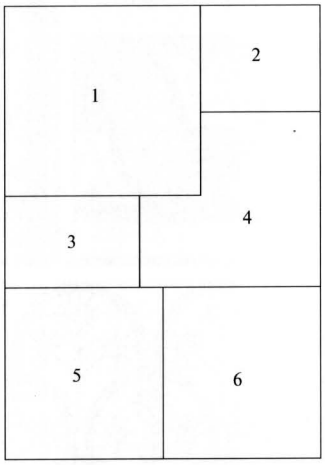
1, 4, 6, 8, 10
Бордюры и флерон из декора рукописной Библии Марциала Лиможского. Декор отражает французский романский стиль (950–1200);

12
Орнаментальный мотив из Псалтири Гренобльской Библии. XII век, романский стиль.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13

87 Средневековое искусство

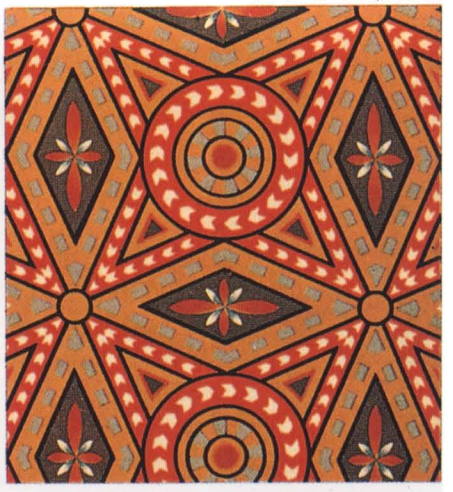
Мозаика в галло-римском и романском стилях



4, 5
Мозаики из Пондоли близ Жероны (Н. Пиренеи). Это интересные образцы декоративного искусства галло-римского периода, обнаруженные в руинах римских терм;

1–3, 6
Мозаика сордской церкви (Ланды). Церковь в Сорде была выстроена в романском стиле (кон. XI в.); сохранились лишь апсиды. Мозаика отражает переходный романский стиль с преобладанием характерных черт византийского стиля. Вытянутые фигуры животных (1) – в геральдической позе.













Барельефы. Художественный металл. Расписной декор Французские школы, XI–XIV века

Провансальская школа.

1, 2
Барельефы из собора Вивье (Ардеш), эпоха Каролингов. Часовня на верхнем этаже с одним приделом увенчана куполом работы Салардю. Отдельные горизонтальные ряды каменной кладки украшены изящными лепными фризами, растительными орнаментами и стилизованными зооморфными мотивами.

Школа Пуату.
Принцип орнаментики сводится к античной пальметте.

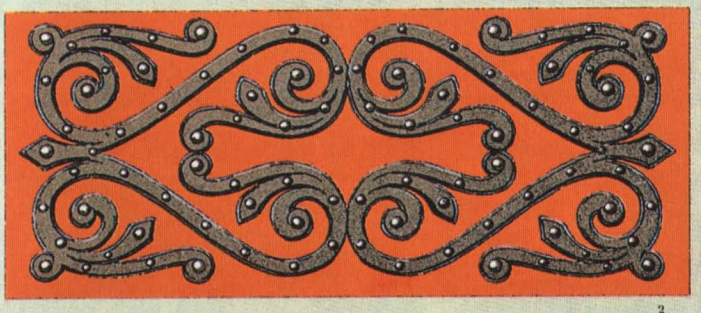
3, 4
Декор кованого железа на дверях церкви Гроба Господня в Нёви (Индр). Центрическая в плане церковь была выстроена в XI веке и перестроена в XII веке;

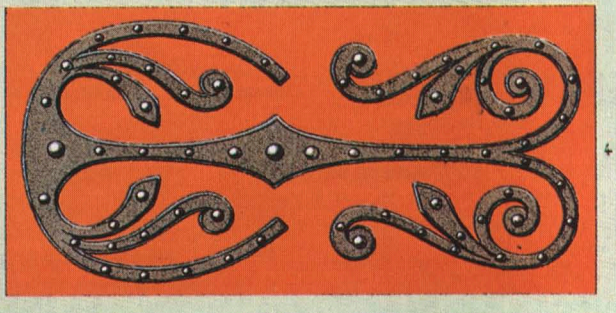
5–7
Росписи церкви бывшего монастыря Сен-Дезире (Алье). Апсида датируется концом XI – началом XIII века, крипта (подземная часовня) – IX – X веками.

Бургундская школа.

8, 9
Резные бордюры на деревянных дверях церкви бывшего аббатства Шарлье (Луара), XI–XII вв. От церкви сохранился лишь портал, один из великолепнейших образцов романской архитектуры Бургундии, часть крытой аркады, перестроенной в XV веке, и одно-два здания, занятых некогда отцом-настоятелем.
Мотив 8 – меандр с жемчужником;
мотив 9 – двойная перевивающаяся лента.


1


3

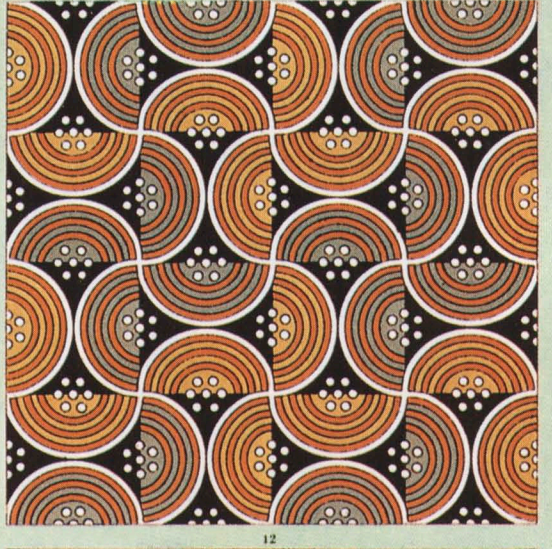

4

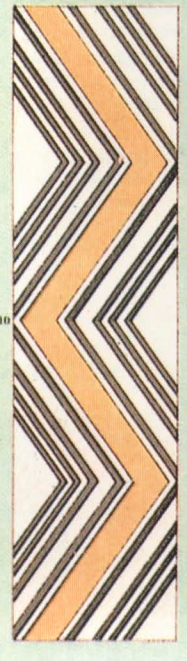
2

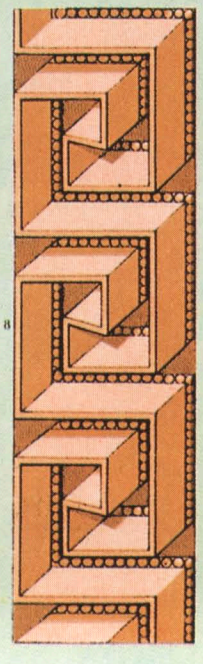

5

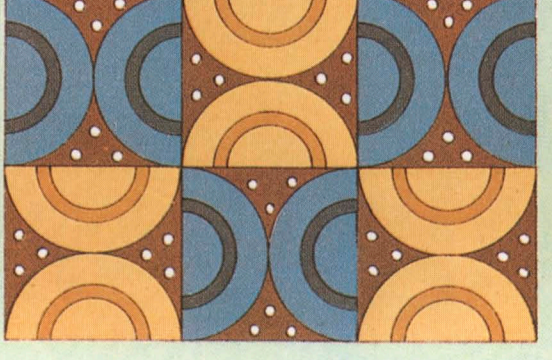

7

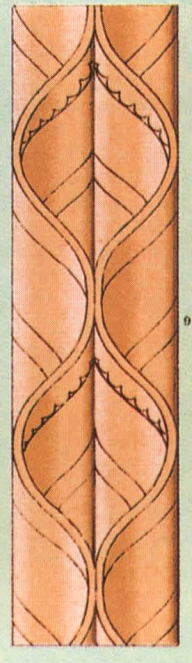

6


12


10


8




9


11

89 Средневековое искусство

Расписной орнамент
Французские школы, XI–XIV века

Продолжение предыдущей таблицы.

1–7
Расписные фризы из церкви бывшего аббатства Амби (Манш), основанного в 1145 году; сохранилась часть каменных стен вокруг аббатства. Судя по архитектурному стилю мортуария (морга), церковь была построена в XIII веке. Стены мортуария, равно как и стены зала капитула и крытой аркады, покрыты росписями.
Мотив 3 заполняет горизонтальный фриз, остальные – сводовые фризы.

Школа Иль-де-Франс.

8, 9
Расписной декор церкви бывшего аббатства Сен-Жан-о-Буа (Уаза), датируемого первой половиной XIII века.
Мотив 8 находится на арке гробницы, мотив 9 – на торце сводовой балки;

10, 11
Расписной декор в часовне Сен-Шапель (Париж), построенной при Людовике Святом Пьером де Монтеро (или Монтрёем), 1242–1247. Некоторые части здания подверглись изменениям в XV веке при Карле VII. Желтый цвет означает позолоту;

12
Расписной фриз в церкви Сен-Жан в Пуатье, часто называемой храмом по причине классического фронтона. Церковь, датируемая VI веком, вначале была городским баптистерием. Орнамент: меандр в классическом стиле;

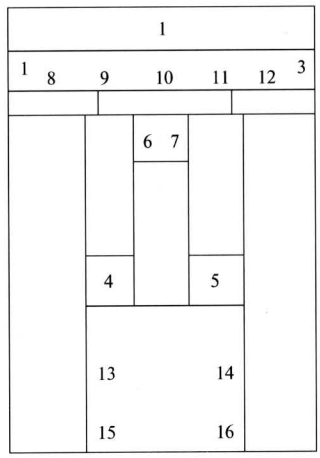
13
Расписной фриз в соборе Клер-мон-Феррана (Пюи-де-Дом, Овернь), XIV век;

14, 15
Расписной декор церкви Сен-Филибер (Турню), XIII–XIV вв. У нас нет достоверных сведений об этом архитектурном памятнике, однако представленные росписи (одна из них – с античным мотивом акантовых листьев), по которым можно судить о приближении эпохи Возрождения, говорят сами за себя. Вряд ли существует более впечатляющий образец подобного стиля, чем этот меандр с его фантастическими и даже символическими изображениями животных и крестом в середине каждой виноградной грозди.

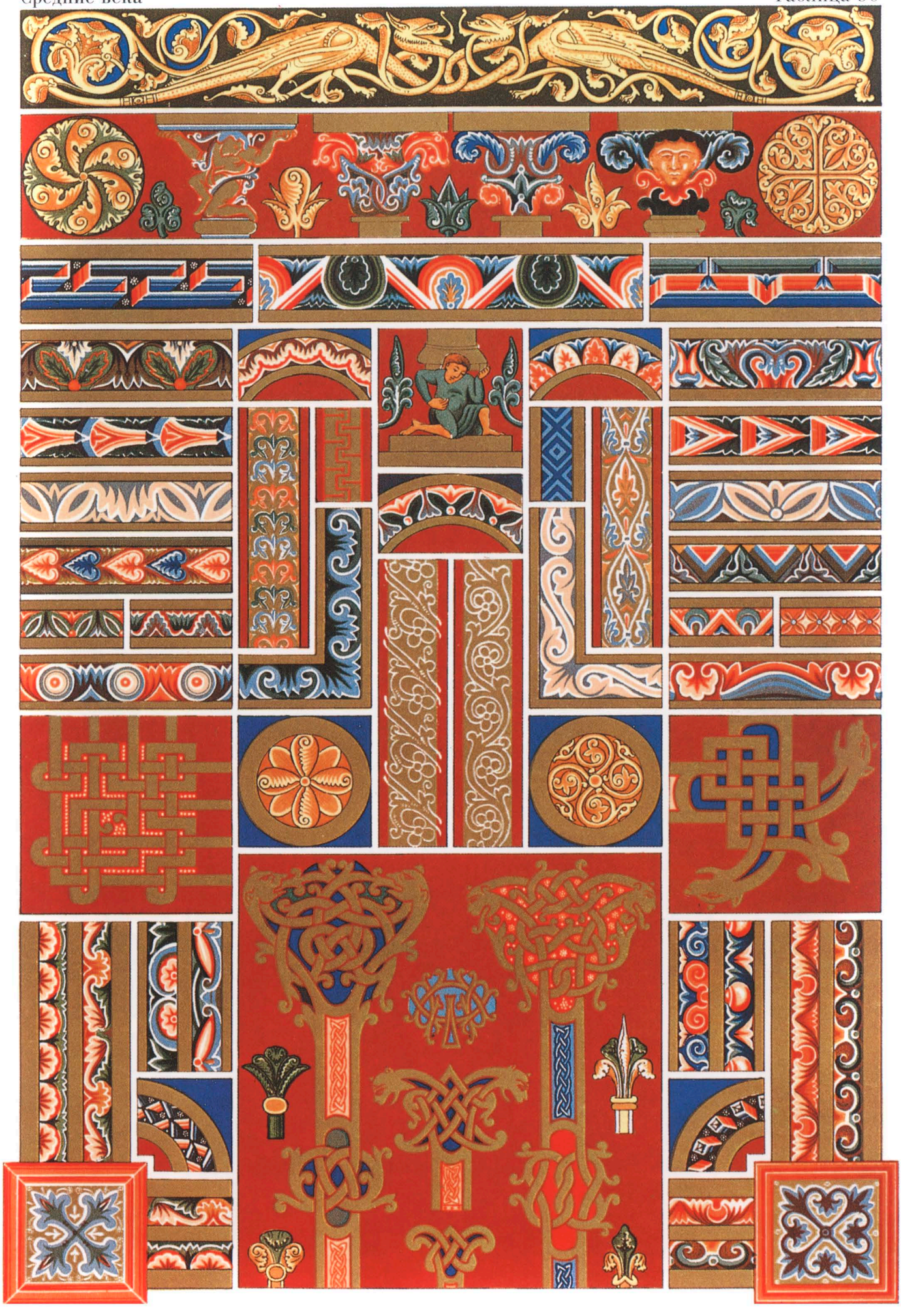

1
2
3
4
5
10
11
13
8
6
7
15
14
9
12
16

Книжный декор
Романский стиль, XI–XII века

Орнаментальные мотивы почерпнуты из двух рукописных книг. Одна из них – «Комментарии Беата к Апокалипсису», напечатанная в половину листа, воспроизводит в увеличенном виде миниатюры из другой старинной рукописи (возможно, VIII века). Второй манускрипт – Евангелие того же формата, богато иллюминованное, с широкой шкалой орнаментики, характерной для архитектуры и живописи XI–XII веков. Евангелие было создано в скриптории аббатства Люксёй (Верхняя Сона), знаменитого монастыря, основанного св. Колумбаном.
Каждое из четырех Евангелий открывается страницей, окрашенной в пурпурный или синий цвета и расписанной, в стиле декора шелковых тканей того времени, фантастическими животными. Эти цветные страницы как бы предваряют появление вкрапленных в текст миниатюр. Тогда было принято отделять одно Евангелие от другого куском шелка или листом тонкого пергамента с миниатюрами, выполненными в стиле гобеленного декора.
Орнаментика принадлежит романскому стилю, то есть византийскому. Энергичные линии глубоко изрезанных листьев и сочетание натуралистических и фантастических форм представляют заключительную метаморфозу классической орнаментики; они по-прежнему тяготеют к архитектуре, и в частности – к декору круглой арки. Однако лишь в XIII веке имитация местной флоры, трилистников, четырехлопастных розеток и завитков епископских посохов решительно сменяется готическими принципами декора.



Мотивы 1–16 находятся в «Комментариях Беата»; остальные – в Люксёйском Евангелии.



91 Средневековое искусство

Мозаика: цветная паста, смальта
Мраморная мозаика, IX–XIII века

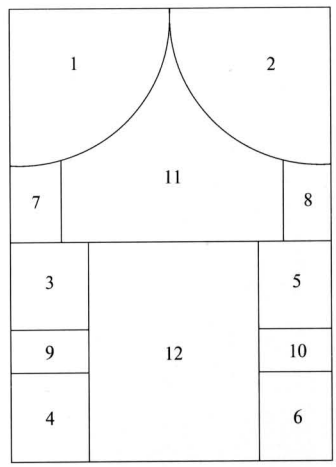
За исключением крупного инициала (12), все представленные мотивы украшают собор Св. Марка в Венеции (976–1071); значительная часть декора добавлена позже. По архитектуре и декору собор Св. Марка принадлежит ко второму периоду византийского искусства (IX–XII вв.); считается, что третий период по времени совпадает с венецианскими завоеваниями.

Две розетки (1, 2) относятся к наиболее замысловатым элементам декора. Цветные стеклянные пасты и смальта, наложенные на золотой фон, дают иллюзию рельефа. Эти прекрасные мозаики, датируемые, скорее всего, XII веком, украшают портал собора.

Вертикальные и фризовые бордюры (7–10) выполнены из полихромной стеклянной массы или смальты. Благодаря прозрачным фонам они отличаются удивительной динамичностью.

Мотивы мозаичного пола (3–6, 11) выполнены в мраморе. Их композиционное решение основано на принципе наборной работы – довольно консервативной техники, и этим, вероятно, объясняется, почему они больше других напоминают античные.

Мотив 12 почерпнут из декора рукописи XII или начала XIII века.





Книжный декор, VIII–XIII века
Растительные завитки, эмблемы

3
Ленточное переплетение в кельтском стиле из «Евангелия Карла I» – рукописи, выполненной в VIII веке в бывшем монастыре и королевском приорстве Сен-Мартен-де-Шан в Париже. Галло-франкская школа, период расцвета – 700–950 гг.;

2
Латинский инициал «E» из рукописи немецкого происхождения, датируемой второй половиной XI века. Это Евангелие на латинском языке было переписано для настоятеля аббатства Люксёй во Франш-Конте;

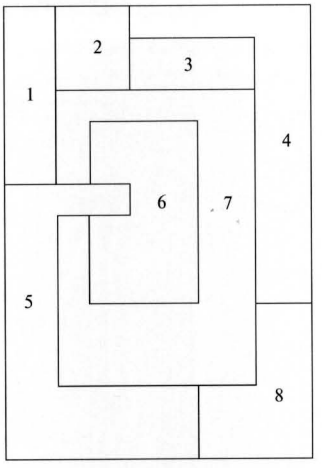
1, 4
Фрагменты бордюров на страницах «харлеанских» рукописей (собр. Харлей, Британский музей) – великолепные образцы каллиграфии XII века. Орнаментика близка декору изделий из кованого железа того периода, поэтому очень нейтральная расцветка ограничивается фоном;

5, 7
Маргинальные бордюры еще одной «харлеанской» рукописи – двухтомной Библии, датируемой концом XII или началом XIII века. Роскошь жестких лиственных орнаментов дополняется введением эмблематических элементов.

Мотив 7 окаймляет первую страницу «Книги пророка Иеремии», и в оригинале лента, которую держит в руках пророк, имеет надпись на латинском языке: *Verba Ieremie* («Слово Иеремии»). В самом начале «Книги Иеремии» Господь говорит пророку: «Я поставил тебя ныне укрепленным городом и железным столбом и медною стеною на всей этой земле...», обещая, что тот останется твердым и непоколебимым перед лицом испытаний. Иллюстрация подтверждает: пророк знает, что Господь на его стороне («Я с тобою, – говорит Господь, – чтобы избавлять тебя»). Дракона, которого Иеремия попирает ногами, миниатюрист превращает в великолепный мотив декора – живой, говорящий, поскольку богатый ветвевидный орнамент, выползающий из пасти чудовища, – это язык зла;

6
Фрагмент бордюра, который легко восстановить и представить в законченном виде. Мотив почерпнут из молитвенника XII века из бывшего аббатства Сен-Мор-ле-Фоссе в диоцезе Парижа;

8
Часть бордюрного декора в молитвеннике из церкви аббатства Сен-Дени, датируемого XIII веком.





Книжный декор, VIII–XII века
Растительные мотивы, вертикальные фризы, бордюры и др.

Мотивы перечисляются в хронологическом порядке.

16
Из «Библии императора Хлотаря I». Галло-франкская школа, 750–800 гг.;

15, 21, 30
Из рукописи на латинском языке, 900–950 гг.;

6, 7
Из рукописи на латинском языке, 980 г.;

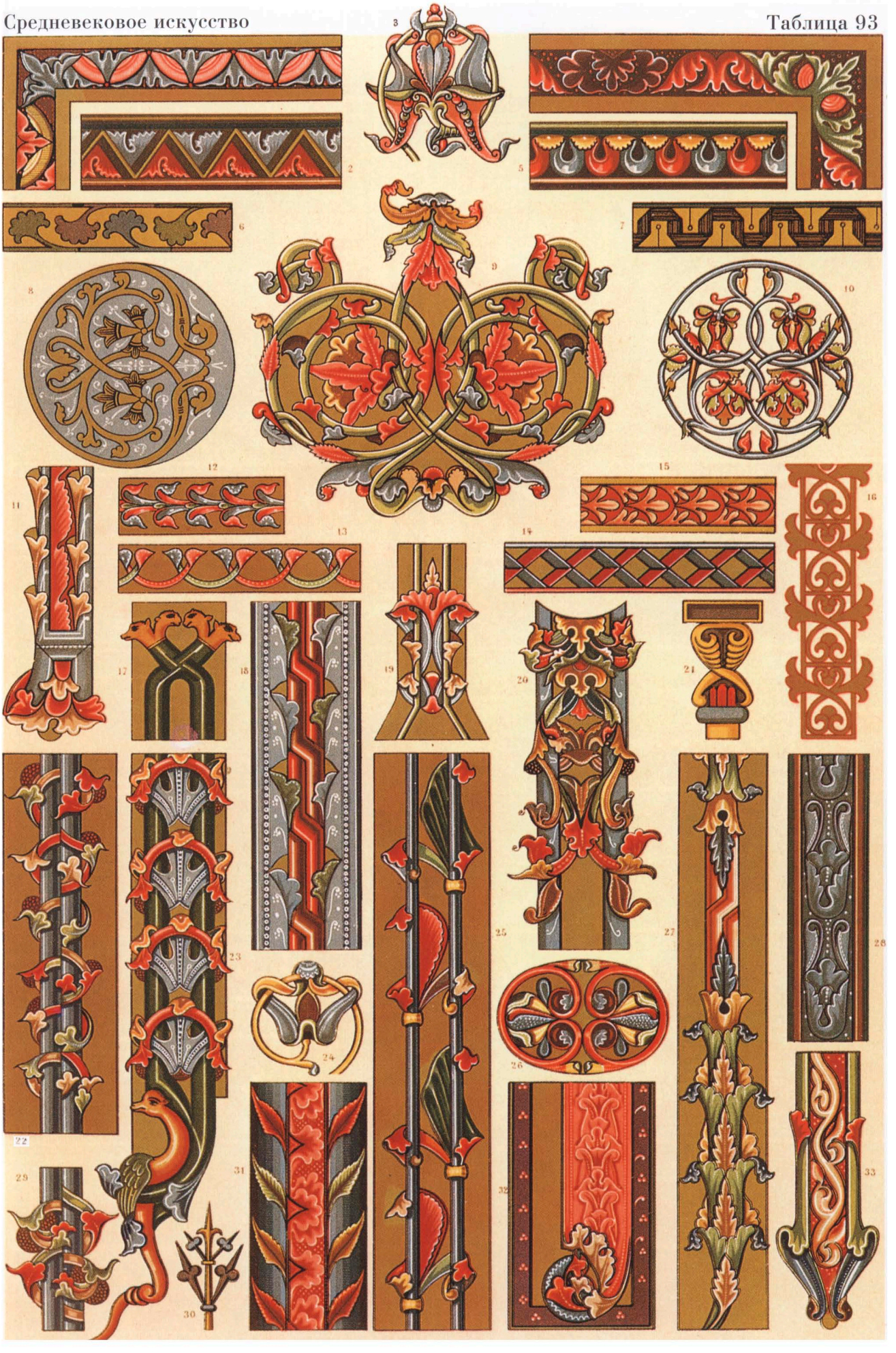
1, 4
Из рукописи на латинском языке. Греко-ломбардская школа, 1100 г.;

8, 10
Из рукописи на латинском языке, 1100 г.;

9, 11, 17–29, 31–33
Из трехтомного атласа ин-фолио *Biblia Sacra* («Священная Библия»). Греко-английская школа, 1150 г. Работа Манериуса из Кентербери, писца и миниатюриста кентерберийской школы.
Мотивы 17 и 33 следует рассматривать вместе; мотив 17 – завершение орнамента. Рукопись считается редким и драгоценным образцом греко-саксонского стиля того периода. Орнаментика отчасти сходна с декором знаменитого «Манускрипта Этельгара» из Руанской публичной библиотеки.
Однако в работе Манериуса обнаруживается множество непосредственных и зрелых художественных решений, которые можно определить как введение новых форм декора (см. 17 и 23, 22, 29). Можно назвать это англосаксонской миниатюрой, обогащенной французским влиянием, с добавлением византийских орнаментальных мотивов.
Мотив 25 также представляет новую форму – по сути византийскую, но открыто саксонизированную, предвосхищающую красивые бордюры с включением епископского посоха в витражах французских соборов. Изображение епископского посоха представлено и в мотиве 32;

2, 3, 5
Из рукописи на латинском языке, 1150 г.;

12–14
Из рукописи на французском языке, 1190 г.



Вышивка, фрески и эмали

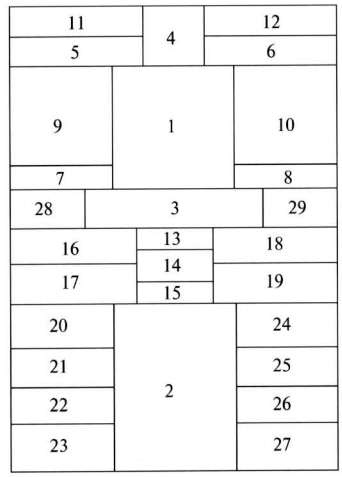
1–4
Шелковые ткани, шитые золотом (XII в.), из гробницы в аббатстве Сен-Жермен-де-Пре (Франция);

5–8
Фрески (XIII в.) в часовне Нотр-Дам де ла Рош (деп. Сена-и-Уаза) и якобитском монастыре в Ажене (деп. Лот и Гаронна);

9–15
Фрески в церквах Аменчародс-Рода и Эдсхульт (Швеция);

16–27
Эмали из сокровищницы собора в Ахене;

28, 29
Фрагменты книжного декора.





95 Средневековое искусство

Греко-сирийская орнаментика тканей

С самого начала Средневековья восточные ткани пользовались огромной популярностью в западных странах: лучшие доставлялись из Константинополя, Иерусалима и нескольких греческих городов. До конца XIII века западноевропейские ткачи были не более чем подмастерьями у своих восточных коллег. Практически все ткани, сходившие с их ткацких станков, были имитацией ближневосточных образцов. В то время никто не осмеливался отрешиться от греческого и египетского стилей и попробовать внести в декор нечто новое. Если вспомнить о ткани под названием *camocas* (тяжелые атласы с вытканным узором, производившиеся в XIV веке), нельзя не подивиться тому обстоятельству, что стилистически декор часто возвращается к орнаментике гораздо более раннего периода.

3
Фрагмент бордюра с непрерывным узором, составленным из почти натуралистически выполненных растительных мотивов, промежутки между которыми заполняют поочередно изображения орла и льва. Этот декор каймы на облачении духовного лица – скорее всего – византийского происхождения, однако трудно с точностью определить место производства;

1, 2
Декор каймы и поля ризы, сохранившейся в церкви Сен-Рамбер-сюр-Луар. Декор включает узоры полуромбов в темно-красном и лиловом тонах, производящих эффект пурпурного; лиловый цвет подчеркивает линии складок. В этом прекрасном образце узорчатых тканых материй воплощается вся древняя византийская роскошь;

4
Ткань из сокровищницы Ахенского собора. Узор ясно говорит о том, что ткань была предназначена для облачения духовного лица, хотя орнаментика не выходит за рамки отдельных языческих типов декора. Многоцветные шелковые ткани, обогащенные золотой нитью и даже шитые жемчугом, в течение веков предназначались для одеяний духовных лиц;

5
Образец узорного атласа (аксамита) для одежды дворянства: из него шили длинные туники, которые с конца XII века рыцари надевали поверх кольчуг.



1



2



3



4



5

Драгоценные европейские ткани в восточном вкусе

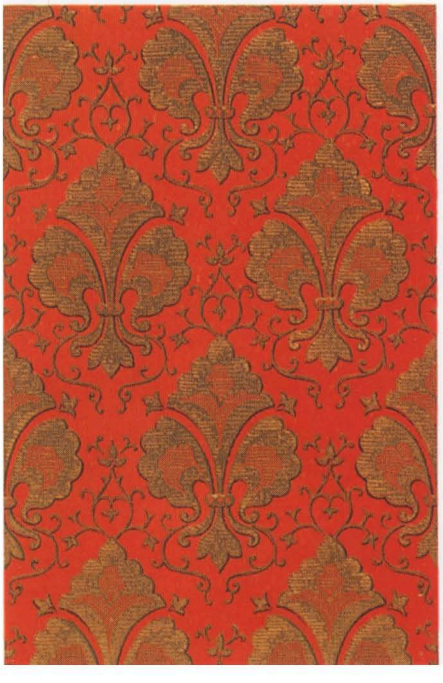
Вверху – фрагмент шелковой парчи XV века, изображенной на картине Марчиале Марко (Галерея Кантарини, Венеция). Тканый декор на белом атласном фоне напоминает орнаментику периода Великих Моголов: вьющиеся растительные мотивы заставляют вспомнить искусные орнаментальные композиции на персидских изразцах; однако флора – в большинстве случаев индийского происхождения. Эта ткань с приглушенно-сияющим узором, непрерывным без монотонности, со слегка оживленным цветом, принадлежит к восхитительным образцам шелковой парчи, известной в Средние века как *sarcinet* или *sarrazines* («сарацин»). Выполненные в Европе ткани существенно отличаются от тех, что были привезены с Востока непосредственно в средневековую Венецию, поддерживавшую тесные связи с ближневосточными странами, ткацкие фабрики которых снабжали всю Европу.

Из трех фрагментов, расположенных в нижней части таблицы, средний заимствован из картины Джоттино в галерее Уффици (Флоренция) и представляет часть одежды духовного лица. Декор византийского типа выткан золотыми и серебряными нитями по черному и красному бархату. Надпись вышита серебром. Мотив пальметты имеет символическое значение: пальмовым венком награждали того, кто сумел преодолеть все испытания и остаться верным Господу. В Средние века облачения духовных лиц часто украшались надписями на латинском языке; надписи на греческом встречались реже.

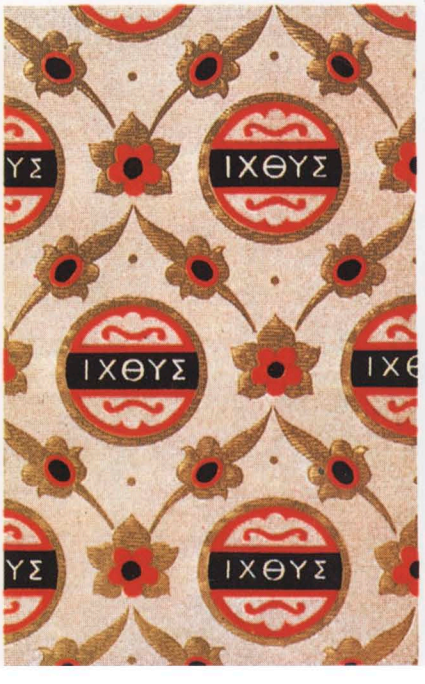
Фрагменты по обе стороны центрального мотива взяты из картин итальянских примитивистов первой половины XV века (Флорентийская Академия художеств). Красный бархат, шитый золотыми нитями (слева), украшен стилизованным цветочным узором. Растительные и зооморфные элементы составляют непрерывную сложную композицию на зеленом бархате, также затканном золотом (справа). Все еще ощущается восточный, византийский привкус, хотя стилистически декор уже принадлежит переходному периоду. До самой середины XIV века все картины и фрески с изображением тканей демонстрируют византийский стиль, проявляющийся в симметричном расположении геометрических орнаментов, звезд, флеронов и ромбов. В девяти случаях из десяти основными цветами, кроме золотого, были пунцовый, то есть пурпурный цвет античности, или насыщенный светло-зеленый (веронез). В динамичных позах петухов мы видим зарождение новой декоративной тенденции, возвещающей начало реалистической трактовки изображаемого. Этот узор украшает одежду персонажа картины: в раннехристианской символике, свойственной росписям римских катакомб, два петуха в геральдической позе означали аллегорию битвы за веру и мученичество. Итальянские примитивисты еще принадлежали к тем живописцам, которые прибегали к декору как художественному языку.



1



2



3



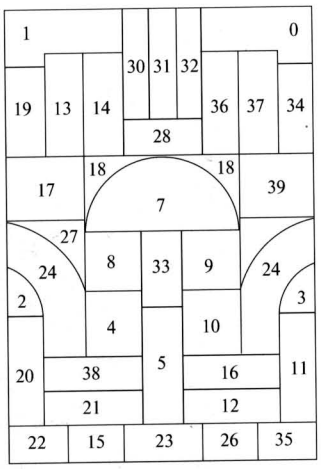
Средние века

Книжный декор
XIV век

Орнаментальные мотивы почерпнуты из Евангелия св. Фомы Аквинского (Нац. библиотека, Париж). Иллюстрации принадлежат итальянским миниатюристам XIV века. Сами орнаменты отличаются смелостью и точностью, тотчас же вызывающими в памяти гравировку на металле или иные украшения плоских поверхностей. С художественной точки зрения, очень важно, что они свидетельствуют о переходе от византийского стиля (модифицированного арабским влиянием) к Ренессансу.


1
2
3
4
5
6
7
8

Витражи, XII–XIV века



1–5
Шартрский собор;

6–12
Буржский собор;

13–15
Кельнский собор;

16
Церковь Св. Куниберта, Кельн

17, 18
Суассонский собор;

19–23
Собор в Ле-Мансе;

24–26
Лионский собор;

27–29
Анжерский собор;

30–33
Церковь Сент-Юрбена, Труа;

34,35
Страсбургский собор;

36–38
Руанский собор;

39
Собор в Сансе.

Вне сомнения, все эти витражи были созданы в период пышного расцвета этого религиозного жанра декоративного искусства. Не имея возможности воспроизвести их сверкающую прозрачность, мы хотим предложить эти орнаменты, с их прекрасными колористическими сочетаниями, как образцы для производства, крайне популярного в наше время.



Витражи, XII–XIV века
Растительные мотивы готического окна

1, 2
Бордюры. Собор в Анжере;

3, 9, 14–16, 24, 27, 28
Бордюры. Собор в Бурже;

23, 29
Витражный фон. Собор в Бурже;

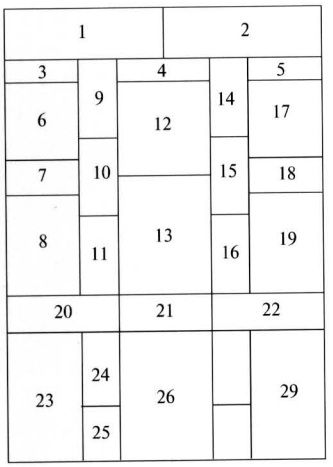
5, 7, 18
Бордюры. Шартрский собор;

10, 11
Бордюры. Церковь Сен-Реми, Реймс;

6
Витражное поле. Церковь Сен-Реми, Реймс;

20, 22
Бордюры. Собор в Сансе;

12, 13, 17, 26
Витражный фон. Собор в Сансе;



25
Бордюр. Собор в Суассоне;

4, 21
Страсбургский собор;

8
Реймский собор;

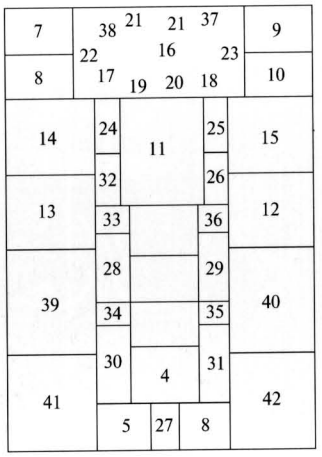
19
Витражный фон. Зал капитула при соборе в Солсбери (Англия).

В XII–XIV веках витражи составляли неотъемлемую часть церковного декора, предназначенные для одной только цели – дополнить эффект работы зодчего. Вплоть до XV века росписи на стекле не имели самостоятельного значения.

Что касается декора, витраж, как правило, состоял из двух зон с противоположными функциями. Бордюр, повторяющий линию арки, не должен был пропускать слишком много света. Именно здесь витражисту приходилось напрягать всю свою наблюдательность и умение, чтобы достичь желаемого результата. Предназначенные для фона куски цветного стекла (обычно синего и красного, иногда зеленого) были не только матовыми, чтобы ослабить яркость света, но и двойными – для увеличения цветовой интенсивности. Обычной практикой было покрытие бордюрного стекла слоем краски, чтобы сделать его непрозрачным. Декор центральной части эркера диктовался основной функцией окна – впустить в помещение как можно больше света. Если хотели добиться приглушенного света, то действовали по принципу декора узорных тканей, где цветные мотивы – вышивка или аппликации – располагаются на фоне белого шелка, тисненного мелкими узорами в восточном вкусе (23).



Гризайльные витражи, XIII–XIV века



1–23
Кельнский собор;

24–27
Орнаментированные поля из монографии о Буржском соборе;

28–31
Страсбургский собор;

33–35
Шартрский собор;

36–39
Буржский собор;

32, 40–42
Собор в Турнэ.

Тринадцатый век был «золотым веком» витражей. Его простой и благородный орнаментальный стиль доминировал все следующее столетие, пока в XV веке не стал постепенно приходить в упадок под влиянием перегрузки декора. Можно судить об этом по витражам собора в Турнэ, выполненным в 1475–1500 годах.





ISBN 5-88896-122-1